МУЗИКА МАСАМ

1929



Шумовий оркестр Н-ського бронепотягу

1

ВИДАВНИЦТВО „РАДЯНСЬКЕ СЕЛО"

ЗМІСТ

Пролетарі всіх країн, єднайтеся!

МУЗИКА МАСАМ

Місячник масової музичної роботи—орган Управління Мистецтв НКО, Культвідділу ВУРПС'у, ЦК ЛКСМУ та Всеукр. Т-ва Революційних Музик (ВУТОРМ)

№ 1 СІЧЕНЬ 1929 року № 1

ЧЕРВОНА АРМІЯ Й МУЗИЧНА КУЛЬТУРА

Зростання господарства Радсоюзу, зростання міці та творчих сил нашої єдиної в світі пролетарської держави непокоїть, дратує буржуазно-капіталістичний світ. Проголошуючи лицемірні гасла про мир, капіталістичні держави водночас діяльно готуються до війни, щоб мечем перетяти життя непереможній пролетарській країні. Але даремні їхні готування—на кордонах Радсоюзу вже одинадцятий рік міцніють сталеві когорти Червоної Армії, що день і ніч чатує на ворога, кожну хвилину готова дати йому одсіч...

Червона Армія—є один з органів Радянської Держави, неподільна частина робітничо-селянського суспільства. Тому крім своїх військових завдань, вона мусить активно брати участь у всьому житті нашої Радянської республіки. Вона складається з нас, робітників і селян, що працюють коло варстата, коло плуга, але яким держава доручила чатувати коло гармат і кулеметів, оберігаючи мирну працю трудівників.

Тому одним з головніших обов'язків робітників музичного мистецтва—буде нести це мистецтво у Червону Касарню, ширити серед червоноармійців здорову художню пісню, виховувати свідоме ставлення їх до музичного будівництва, що провадиться по Радянських Республіках.

З художньою піснею у Червону Касарню!

Наш заклик: „треба утворити щільнішу, ніж до цього часу є, ув'язку між військом і музичними школами, музично-громадськими організаціями то-що" (Муз. Масам" ч. 2 за 1928 р.), треба здійснювати. Нагадаємо, що справа музичного виховання червоноармійця по суті є справа музичного виховання всього молодняка республіки, нагадаємо, що черговими завданнями в цій ділянці лишаються:

по перше—упорядкувати обслуговування музикою військових частин,

по друге—утворювати репертуар художніх червоноармійських пісень,

по третє—поліпшити справу з духовими оркестрами, збільшити їх кількість.

І нарешті, оточити Червону Армію теплою діловою увагою наших музично-громадських організацій і всього суспільства.

Редакція „Музика Масам" цим оголошує культпохід до Червоної Касарні за гаслом „даєш музичну культуру Червоній Армії!"

Закликаємо Українську Філармонію, ДВУ, Книгоспілку, Музичні інститути, музпрофшколи, трудшколи, капели, оркестри, комсомол, профспілки, ВУТОРМ—до активної участи в цьому культпоході!



ВКАЗІВКИ ПОРАДИ ДОВІДКИ

ОРГАНІЗАЦІЯ ХОРОВОГО ГУРТКА

Хоровий спів є однією з найбільш поширених форм масової художньої самодіяльної роботи на місцях. Другою причиною цієї популярности є те, що пісня з давніх-давен вросла в побут народу. Село й нині творить пісню, що відбиває нове, пожовтневе життя. Пісня оздоблює собою всі випадки життя людини на селі. Отже ми з повним правом можемо сказати, що пісня ще й нині активно діє в побуті. Часто пісні, що міцним корінням пов'язані з гнилизною старого побуту—піяцтвом, забобонами то-що, діють на шкоду проти запровадження в селі нових звичаїв, нової пожовтневої культури. Завдання клубів, сельбудів та інших політосвітустанов полягає в тому, щоб оцю стихійну любов мас до пісні скерувати у річище самодіяльної художньо-освітньої роботи.

1. Початок організації хорового гуртка

Думка про організацію хорового гуртка при клубі чи сельбуді може народитися або серед членів клубу (сельбуду)—аматорів співу, або у людини, що хоче керувати гуртком, або у адміністрації. Певно, що для переведення цієї думки в життя, потрібні: наявність голосового матеріялу та керівника і бажання адміністрації політосвітустанови підтримувати роботу гуртка та налагоджувати його працю.

А інколи буває, що адміністрація клубу чи сельбуду не йде на зустріч ініціяторам утворення гуртка з різних мотивів (чи то брак приміщення, чи коштів, чи інше). В таких випадках питання про організацію хоргуртка треба поставити перед Райполітінспектором, культвідділом Райвиконкому або перед Наросвітою—по лінії села, а по лінії клубу--перед фабзавкомом, партосередком, культвідділом профспілки, які вплинуть відповідним чином на вирішення адміністрації клубу чи сельбуду. Можна в цій справі скористувати також стінгазету або місцевий орган преси.

На початку роботи по організації хоргуртка треба скликати нараду активу майбутнього гуртка разом з адміністрацією культосвітустанови. Ця нарада мусить обміркувати такі важливі питання, як запрошення керівника та вербовка членів гуртка, обрати організаційне бюро то що.

Питання про запрошення керівника гуртка—надто важливе. Справа в тому, що успіх роботи гуртка в значній мірі залежить від особи керівника. Крім того не всяка людина, що вміє керувати хором, може стати на чолі хоргуртка. Так, наприклад, ми не можемо використовувати для цієї роботи попа, дяка або регента церковного хору, бо гурток за їх проводом замість агітатора за новий побут, замість радянської культурної організації, перетвориться на куркульсько-попівську.

Найкраще, коли хоргуртком може керувати вчитель, педагогічна підготовка якого та знання основ політосвітроботи надали б його музичній роботі певного політосвітнього ухилу. За браком музично підготованого вчителя на провінції керівника для хоргуртка доводиться шукати серед комсомольців, відпускників, червоноармійців та здібних до музроботи самоуків, якими так багата наша країна.

Керівник хорового чи музичного гуртка крім організаційних здібностей мусить мати суто фахові знання та уміння, що потрібні для розучування пісні з гуртком для передачі останньому певних музичних знань та для доладнього виконання пісень.

Вербовка членів хоргуртка мусить розпочатись агітаційною кампанією за вступ в хоргурток. Для цього треба поставити доповідь про зміст і значіння музроботи в клубі (сельбуді) на зборах таких організаці,й як бюро юнсекції, бюро комсомольського осередку та фабзавкому й вимагати всебічної підтримки від цих організацій. Далі через афішу (об'яву) треба повідомити завод, село, членів клубу (сельбуду) про утворення хоргуртка, його мету, місце й час запису до нього, умови вступу та термін і місце перших зборів гуртка. Слід скористуватися із таких нагод як збори членів клубу, вистава, сільський сход то-що, оголошуючи на них про те ж, про що написано в афіші. Для агітації за вступ слід скористувати також стінгазету та радіо-студії клубів.

Але поряд з агітаційною роботою, оргбюрові треба згуртувати навколо себе актив з хлопців та дівчат, яким слід доручити втягнути в гурток тих, що відомі їм як гарні співаки. Такий актив треба складати з комсомольської молоди та відомих на селі співаків — знавців пісні. Керівник, оргбюро та актив мусить вжити всіх заходів, щоб на перші збори прибула достатня кількість співаків, бо перші збори мусять піднести запал гуртка, зацікавити роботою його учасників.

2. Перші збори гуртка

На найбільш зручний для всіх день і час призначають перші збори гуртка. Часто трапляється, що керівник починає ці збори розмовами про завдання гуртка, а потім починає одбір голосів або так зв. пробу голосів. Немає чого й говорити, що так починати не треба.

Перші збори гуртка треба починати коротенькою розмовою про умови, що їх потрібно додержувати при хоровому співі, а саме: тиша, уважливе ставлення до вказівок керівника, початок і кінець співу по руці керівника то-що. Далі керівник пропонує чоловікам і жінкам поділитися на „перші й другі", або ж на „високі й низькі голоси"й розсадити всіх прибувших по голосах. Після цього керівник пропонує всім прибувшим проспівати будь яку знайому всім пісню, що її співають на вулиці, або на заводі. Виконання двох-трьох куплетів усією масою дасть керівникові уявлення про загальну звучність гуртка. Далі слід приступити до виявлення баласту. Для цього керівник пропонує окремим групам в

ВИДАТНІ АРТИСТИ В ЧЕРВОНІЙ КАСАРНІ



1927 року в Женеві відбувся світовий конкурс найкращих піяністів світу. Першу премію дістав піяніст Клавдіо Аррау (з республіки Чілі). Нещодавно на запрохання Укрфілу К. Аррау концертував на Україні, дав концерт у Харківській школі Червоних Старшин. На фото-Клавдіо Аррау (×) серед комскладу й курсантів школи. Поруч з ним Г. Веллер (××) диригент і заст. завідувача концертним відділом „Укрфілу".

6—8 осіб, по 3—4 з партії проспівати по одному-два куплети пісні. Прислухаючись до співу кожного члена групи, керівник може дізнатися, кому бракує голосу чи слуху, хто сів не в свою партію, хто хворіє на катар горла (сипота) або поліпи (гугнявість) то-що.

Після співу кожної групи керівник записує прізвища учасників групи й занотовує хто й з якої причини не може працювати в хоргуртковї. Таким чином через 30—40 хвилин керівник матиме приблизну уяву про те, який склад хорового гуртка у нього є. Другу частину співанки слід присвятити вивченню нової для гуртківчан легенької двохголосної пісні (наприклад: „Ой, на горі та женці жнуть", або „Греми, греми могутня пісне" зі збірки „Масовий спів" Богуславського та Козицького).

(Далі буде) Ів. Ницай

ОРКЕСТР З УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНІХ ІНСТРУМЕНТІВ

І. ВСТУП [1])

Нині, коли бандура-кобза набуває чим раз більшої ваги в музичному житті України, виникає пекуча потреба виявити й розвязати спірні питання що до її конструкції, способу гри й транскрипції нот для неї, щоб покласти край усяким хитанням і кустарництву в цій галузі.

Потреба встановити певні науково-обгрунтовані форми кобзарського мистецтва почувається вже досить давно, але тільки тепер, завдяки НКО, „Укрфілу", ВУТОРМ'у й „Муз-.Масам", ця справа починає посуватися вперед; можна сподіватися, що вони дадуть певні наслідки, і кобза-бандура, цей геніяльний витвір українського народу в галузі музичній, стане на певний шлях, який піднесе її на вищі щаблі музичного мистецтва—введе до симфонічного оркестру.

Життя висуває конечну потребу організації оркестру з бандур та інших українських народніх інструментів, який явить собою поєднання усіх народніх муз. інструментів України і який замінить так звані „великоруські" оркестри, що далеко поступають йому і красотою звучности, і своїми музичними фарбами. Коли порівняти найдосконаліший домрово-балалаєчний оркестр з оркестром українських народніх інструментів, навіть у його примітивному вигляді, матимемо такий контраст, як малюнок олівцем і картина, написана олійними фарбами. Красота тембрів кобзи, ліри, сопілки та інш. муз. інструментів України, порівняно легке оволодівання ними, а також дешевість їх,—все це говорить за те, що треба дати лише кілька методичних уваг до їхньої конструкції та застосування в колективній грі, щоб викликати утворення великої кількости таких оркестрів.

Але перш ніж почати викладання методичних порад в справі організації ансамблів та оркестру з українських народніх інструментів, треба з'ясувати деякі спірні питання та пригадати спроби їх розвязання, щоб остаточно покінчити з ними і на певних висновках побудувати твердження вже в формі безперечного.

ІІ. СПОСОБИ ГРИ

Одним з таких спірних питань в кобзарському мистецтві був спосіб гри на бандурі-кобзі. Перший з цих способів, так зв. київський або чернігівський, полягає в тому, що на приструнках бандури грали однією правою рукою, а на басах однією лівою,—кожна рука закріплена в свойому положенні.

Цей спосіб гри найлекший, найпримітивніший і найпоширеніший. Щодо своїх музичних властивостей, то треба сказати, що він невеликий. Права рука грала мелодію, а ліва—баси, акомпанименту не було зовсім і середнього регістру в багатьох інструментах взагалі не було („Нащо, мовляв, чіпляти струни, на яких однаково не будемо грати").

Полтавский спосіб має дуже багато спільного з київським: так само права рука на приструнках, а ліва на басах, тільки ліву руку тримається не з лівого боку грифу, а з правого. Це сприяє тому, що звук на басах виходить гуч-

[1]) Див. ще статтю Л. Гайдамаки в № 10—11 „М.-М." за 1928 р.

нішим, ніж за київським способом, а що кобза звичайної конструкції мала дуже короткий гриф, на якому струни взагалі погано звучали, це мало деяку перевагу.

З музичного погляду цей спосіб ні в чому не відріжняється від київського і зараз вживається дуже рідко.

У деяких інструментів. особливо з Правобережжя, можна бачити велику кількість басових струн, що іноді навіть не вміщуються на грифові й тягнуться вдовж нього вільно з подвійної голівки. Кількість басових струн пересічно становить 10—12 і доходить іноді навіть 15—16. Здебільшого, ці струни не утворюють певного звукоряду, а настроюються в тонніку, субдомінанту та домінанту того строю, в якому настроєно інструмент. Коли на приструнках ми маємо два строї: мажор та паралельний мінор—різних басів буває шість: тонніка, домінанта, та субдомінанта мажору і вони ж—мінору, Решта струн настроюється в октаву до цих основних. Іноді ці повторення октавами робиться тут же поруч з основними нотами, напр.



Ця конструкція подвійного грифу виникла в наслідок впливу торбана—інструменту, дуже поширеного в 17-18 віках в Польщі (торбан—„панська бандура"), який мав теж багато басів, що частина з них висіла вільно від головки до підставки, і в якому повторювання октавами основних басів було звичайним. Щодо музичного ефекту бандури з грифом такої конструкції, то він був трохи більший за київський тим, що давав можливість, беручи поперемінно основний бас



і його октаву, утворювати ніби-то акомпанімент. Ось, наприклад, народня пісня так, як вона звучить для звичайної кобзи за київським способом гри і для кобзи з широким грифом.



Третій спосіб харківський—найдосконаліший, але й найтрудніший. Він полягає в тому, що на бандурі грають обома руками і на приструнках і на басах. Інструмента тримають паралельно тулубові, або під деяким, дуже малим, кутом, а гриф упирають на плече. Права рука грає і на приструнках і на басах по всьому діяпозоні інструменту; ліва робить теж саме у двох положеннях: звичайному, коли вживають чотирьох пальців, 2, 3, 4, 5 (великий тримається зісподу) і в перекиненому через обичайку, коли можна грати всіма (п'ятьма) пальцями лівої руки. Вживаючи цього способу гри можна добувати найрізноманітніших ефектів. Можна грати одночасно мелодію лівою рукою в звичайному або перекиненому положенні, а акомпанімент—правою і навпаки. Можна робити широкі акорди по десять нот, усіма пальцями обох рук, що неможливо при інших способах. Взагалі цей спосіб відкриває для бандури такі величезні можливості, що бандура кількістю пасажів може дорівнюватись фортеп'янові.

Спосіб цей ми подибуємо у всіх харківських кобзарів з тим чи іншим ступенем досконалости, але науково обгрунтував його і найдосконаліше розробив відомий мистець-кобзар Гнат Хоткевич.

Ось, напр., та ж пісенька для способу харківського:



Нічого й казати, що радити для оволодіння бандурою можна тільки цей спо-

сіб і що вживання київського способу робить з людини не музику, а каліку (з музичного погляду).

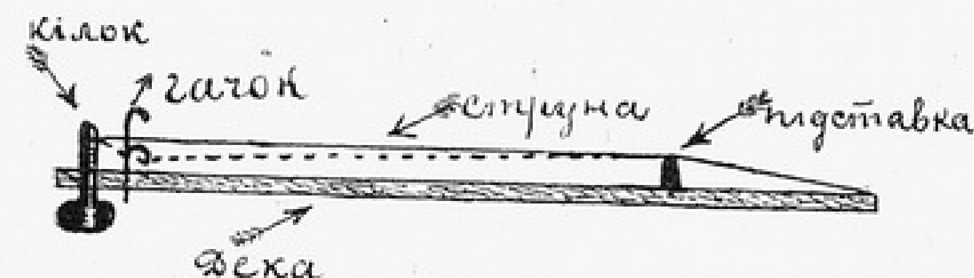
III. ХРОМАТИЗАЦІЯ БАНДУРИ

Занадто болючим питанням є хроматизація бандури. Як би не настроював свого інструменту той або інший кобзар, він строїв його в діятонічній гамі, або в якомусь ладі, і тому часто-густо не міг заграти навіть народньої пісні з відхиленням у інший лад.

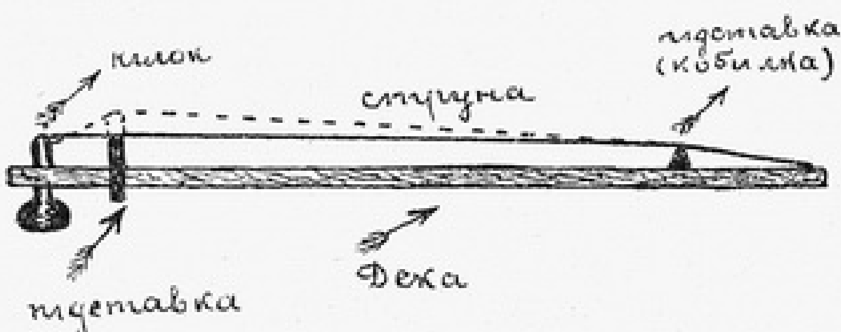
Тепер же, коли бандура прагне до культивування европейської музики, потреба хроматизації бандури набуває конечности.

Спроби хроматизації кобзи робилося досить давно, але треба відзначити, що останнього слова не сказав ніхто, і це питання так і лишилося поки-що не розвязане цілком, бо ті спроби, що їх робилося, були тільки частковим і тимчасовим поліпшенням.

Одною з перших спроб, була спроба Кропивницького, який хотів змінювати довжину струни за допомогою гачка, що рухався цілим механізмом. Керували цим механізмом кнопками, уміщеними на грифі. Гачок опущений на струну, скорочував її на півтона.



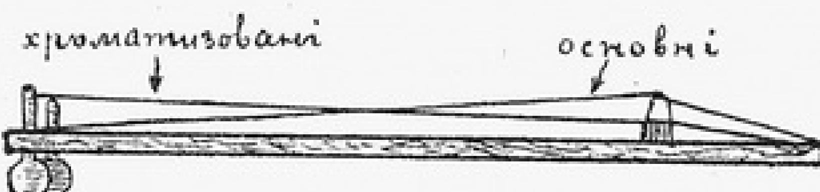
Була ще спроба, майже аналогічна попередній, де струна скорочувалась підставкою, що піднімалась і підпирала її.



Нема чого казати, що ці спроби не розвязували справи рішуче, бо для того, щоб дістати ту чи іншу хроматизовану ноту треба було одтягати ліву руку од гри, щоб нею придавити, а потім і відпустити кнопку; конструкцію ж кобзи цей механізм ускладнює надзвичайно.

Пробували також використати принципи педальної арфи—спроба дуже цікава, але невдала з боку конструкції (побудовання).

Більш-менш за влучну треба вважати спробу вжити принципи безпедальної арфи Ерара, де струни йдуть навхрест. Це найпошириніший, головне на Київщині, спосіб хроматизації кобзи.— спосіб дуже привабливий, але й він не розвязав справу. Він полягає в тому, що недостатні струни до повної хроматичної гами ідуть навхрест з струнами основними.



Цей спосіб ще б міг згодитися при київському методі гри, та й то в творах дуже повільного темпу, головне при акомпаніменті. Для методу харківського ця спроба абсолютно непридатна.

Єдино можливим поки-що, але все ж недосконалим, є спосіб постійних поріжків-кобилок. Скорочення струни добувається придавлюванням її до поріжка одним пальцем лівої руки; інші пальці цієї руки можуть брати звуки поблизу. Звук хроматизованої струни добувається або правою рукою або 4-м та 5-м пальцями лівої руки. Таким чином лівої руки не виключається для того, щоб узяти хроматизовану ноту, як це було в попередніх спробах. Все ж, повторюю, останнього слова не сказано, а вірне розвязання цієї справи, безперечно, відриє широкі обрії для бандури-кобзи.

IV. ПРИНЦИПИ КОНСТРУЮВАННЯ БАНДУРИ СТАНДАРТНОГО ТИПУ

Не кожну кобзу можна використати для гри за методом Г. Хоткевича. Грати, вживаючи її на таких (пробачте) „гардеробах", які мають майже усі капели, абсолютно неможливо. Потреба унормувати цю справу і сконструювати інструмент, що був би з одного боку портативним (зручним носити) і зручним для гри, а з другого давав би гарні зву-

чання рівно по всьому діяпазоні, почувалася давно, і от після цілої низки спроб протягом 1922—25 років мені вдалося разом з майстром муз. інструментів С. Снігірьовим утворити три типи оркестрових бандур: піколо, приму та баса. Тип прими ухвалив 1927 року і Гн. Хоткевич, і її взято до вжитку в кобзарському класі Харківського Муз.-Драм. Інституту. З оркестрових же типів було утворено гурток при клубі „Металіст", що працює й зараз (див „М.-М." № 10-11).

Коротенько зупинюсь на принципах конструювання кобзи нашого стандартного типу.

Розмір і форма бандури залежить від способу гри на ній, з одного боку, та законів акустики (звучанння струн різної довжини й товщини)—з другого. Це твердження було положено в основу роботи над конструюванням типової кобзи.

За найбільший розмір корпусу інструмента вдовжину (вверх) було взято довжину тулубу середньої людини, від колін до плеча (в сидячому положенні,) яка дорівнюється 50 см. За найбільший розмір в ширину взято довжину руки, від середини плечевої кістки до кінців пальців, приблизно—44—46 см. Віддаль (середню) між струнами взято в 14 м.м. між басами—12 мм., а між приструнками по обичайці в 22 мм. (вони бо натягнені під кутом). Низкою спроб було найдено „криву" (лінію) руху правої руки, і коли це все було нанесено на папір, ми мали рисунок стандартної кобзи, що її форма й розмір були цілком обгрунтовані.

Коли при конструюванні (побудуванні) корпусу кобзи ми були повинні брати на увагу передусім зручність користування інструментом, то при конструюванні грифу треба було використати акустичні принципи, щоб увесь діяпазон звучав рівномірно. Вважаючи на це був прийнятий розмір басової струни в 65 см. від поріжка до підставки.

Потім було встановлено довжину струн від обичайки до підставки, а також і товщину їх. Дві верхні октави мають дротяні струни, починаючи від 0,25 до 0,60 м.м., а дві нижні — обвиті канітеллю від 0,50 до 1,80 мм.

Л. Гайдамака

(Далі буде)

МУЗИЧНЕ ВИХОВАННЯ В ТРУДШКОЛІ

Музика є могутній чинник у справі підвищення культурного рівня мас, а через те вкоріняти її в масу населення, починаючи з школи, конче потрібно.

Як це робити і в якій формі? Ми спинимося тут тільки на музичному вихованні в трудовій школі.

Як відомо, за „Порадником" Соцвиху музичному вихованню дано досить почесне місце. Увесь комплексний матеріял першого концентру на повне но з містом, органічно зв'язаним з дитячими іграми, піснями, музикою то-що. Також і в старших громадах,—для співів є окремі години, що дають ніби-то змогу і в старшому концентрові запровадити музичне виховання.

Проте, на практиці ми бачимо зовсім інше. Коли ще в молодших громадах діти співають і слухають музику, то в старших громадах лекції співів—це „горох при дорозі—хто не йде, той і скубне", на них займаються чим хочете, тільки не співами.

Через те наші діти, виходячи з школи, часто не мають уявлення про музику як таку, не розуміють нотної гами, зовсім нічого не знають про великих музик Моцарта, Бетговена та інших, лише іноді дещо знають про Лисенка, Чайковського, зовсім нічого не знають про сучасних композиторів. А коли вони тільки обертаються хоч трошки в музичному гурточку (балалаєчників, мандоліністів), то знають „композитора" Присовського.

Діти, закінчуючи школу, не вміють розбиратися в музичних творах і не розуміють їх, але часто переймають вуличні й естрадні вульгарні пісні.

Причина цього в тому, що з одного боку, до справи музичного виховання наші вчителі підходять не з достатньою увагою й серйозністю, з другого боку, в школі на музичне виховання не звертається належної уваги.

Часто подибуємо й таке явище в школі: музика—це розвага підчас вечі-

рок та свят; а планової роботи над музичним вихованням немає.

Я запитував учнів 7-х гуртків трудшкіл, чи чули вони щонебудь про Бетговена, Баха, Шуберта, Чайковського, Лисенка—і жоден із них не знав цих композиторів.

Коли я розпитував дітей, чи беруть вони участь у шкільному хорі й що вони співають, то учні відповідали, що хоровий гурток у них є, а чиї твори співають—не знають; деякі просто відповідали: „співаємо пісень".

В одній школі, теж сільській, діти, як виявилось, вміють гаразд читати ноти, але співають у хорі, не розуміючи найелементарніших понять; слухати цю дітвору було досить прикро. Учні могли мені сказати лише таке: „у нас здорово співають, дуже голосно".

Отже пора підняти голос за музичне виховання в нашій школі, за його правильну та елементарно-грамотну постановку.

Я дозволю собі поділитися з читачем моєю практикою в справі музичного виховання в трудшколі, правда, міського типу.

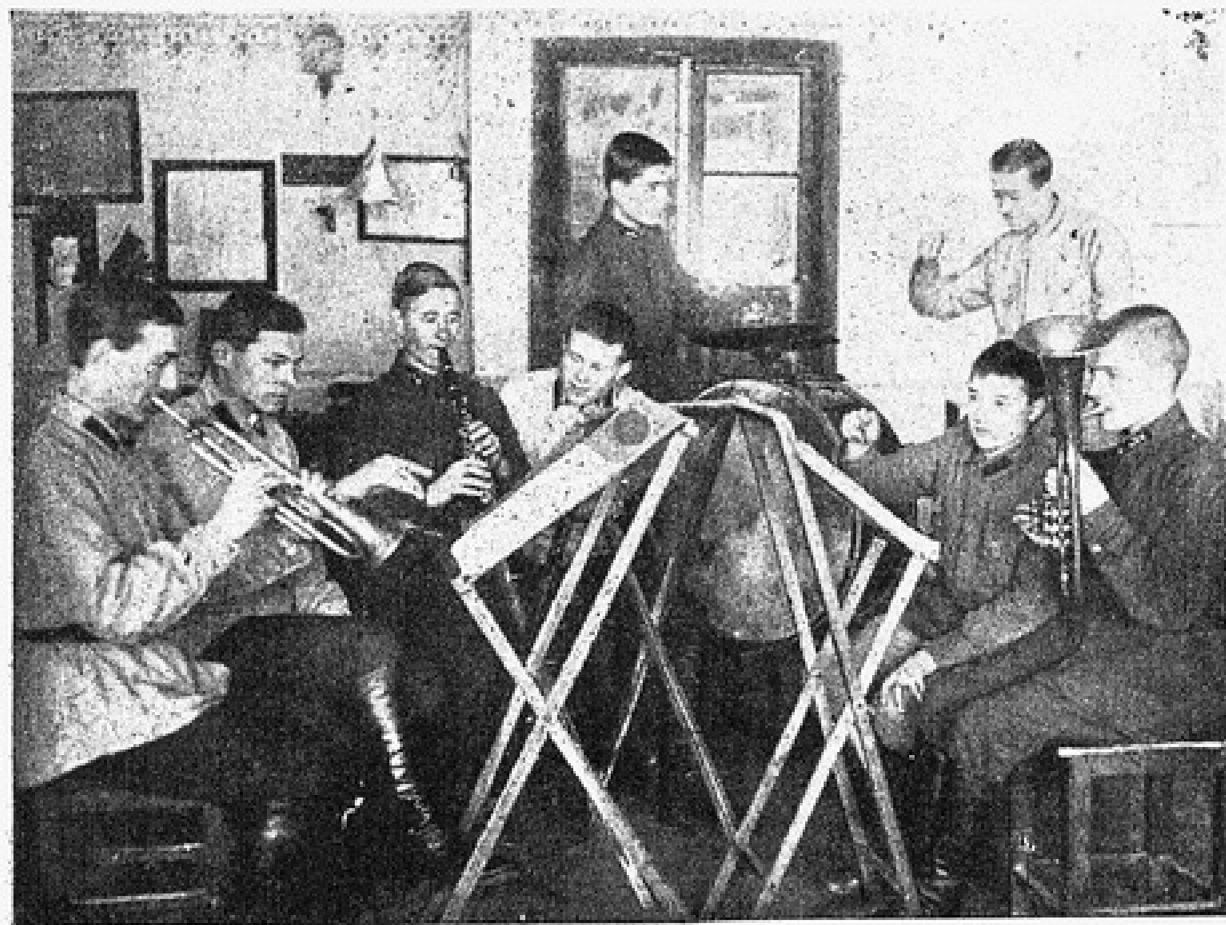
Роботу переводилось так. Перш за все в кожній групі, в залежності від віку дітей, я перед лекціями співів з'ясовував дітям те значення, яке має музичне виховання для дітей і взагалі для людини. Мета моя була поставити „співи" на той самий рівень, що й інші так звані, „головні" дисципліни.

По-друге—це організація мною при школі музичного гуртка, як його назвали—„Гуртка друзів музики". Для цього на призначених зборах прочитано було дітям доповідь про походження музики за таким планом: гри у тварин, у дикунів, і, нарешті, у культурних народів; виявлено, що гра супроводжується у дикунів тією чи іншою примітивною музикою, що музика у дикунів служить для виявлення тих чи інших „переживань", радощів тощо. Після цього говорено про значення музики в житті кожної людини.

Через деякий час улаштовано музичну вечірку. Поки - що виконавцями були не учні, а фахівці музики зі складу учителів школи. Мета вечірки була така: дати найпростіше уявлення про те, що таке музика.

Вечірка почалася доповіддю, ілюстрованою виконанням музичних творів. Добір програму був такий, що зміст кожного твору можна було з'ясувати дитячій авдиторії. Виконавці були співак і піяністка. Виконували „Колискову пісню" Неруди. Перед виконанням дітям з'ясовано зміст пісні—приблизно в такій формі: „Вечір, у кімнаті в ліжкові лежить малесенька дівчинка й не спить. Мати, щоб дитина швидше заснула, почала їй розказувати:—Одного разу малесенька дівчинка пішла одна до лісу. Тихо й ве-

МУЗИКА В ЧЕРВОНІЙ АРМІЇ



Навчання молодих музик в Укр. N полку ДПУ.

НА ЧЕРВОНУ ДОШКУ!

Редакція журналу „Музика-Масам“ записує на свою червону дошку увесь комсклад та курсантів школи Дніпровського полку за переведену ними у себе музично-виховавчу та музично-громадську роботу, яка виявилася у виступах для хворих робітників, що відпочивали на курорті в м. Соснівці, в об'єднаних виступах з шкільними та робітничими хорами м. Черкас, у клопотанні про видання червоноармійського пісенника й інш.



Хор курсантів школи 295 стр. Дніпровського полку (╳—начшколи т. Омельчук, ╳╳—командир полку т. Діхтярів, ╳╳╳—керівник хору т. Лебединець)

село вона йшла, збираючи ягоди, по дорозі пташки співали їй пісень, квітки хитали своїми голівками. Було так радісно дівчинці. Вона йшла і враз побачила, що темніє, їй стало моторошно. Злякалась дівчинка, почала кликати матір, потім знесилена, сіла біля пенька й заснула. І сниться їй, що перед нею танцюють зайчики, літають зябки, скачуть коники. Дівчинці теж захотілось пограти з зябками та зайчиками. Вона встала, протягла руки і... прокинулась. Перед нею мати. Мати взяла на руки маленьку дівчинку, та притулилась і швидко заснула“.

Після такого, трохи наївного, оповідання, виконавець заграв на скрипці. Діти з задоволенням слухали і по закінченні жваво обмінювались думками.

Далі дітям виконано „Бджілку“ Шуберта (соло на скрипці) і тут виконавець намалював дітям картину:

„Ось бджілка зірвалася з литка. Летить, кружляє, оглядає місцевість; раптом вона запримітила квітку, полетіла до неї, сіла, поклала своє сисальце у квіточку, всмоктала пил; далі бджілка перелетіла на другу, третю, і так далі. Нарешті, вкрита вся квітковим пилом, піднялась вона догори, покружляла трохи і полетіла до рідного вулика. Підлетіла до литка, трохи покружляла й сіла на нього“.

Я не буду наводити всієї програми такої вечірки, скажу лише, що кількість творів була невелика; всі їх було так підібрано, щоб діти легко їх зрозуміли, для чого лектор в ці музичні твори

і вкладав певний зміст. Таким чином виконано: „Лебідь"—Сен-Санса, „Баркаролу" — Рубінштейна, „Капріччіо" — Ельгара й ін.

Дальшу музичну вечірку влаштовано за програмою, що мала на меті з'ясувати дітям, що не кожен музичний твір можна легко пояснити, викласти зміст, що з'ясування залежить від індивідуальности, що в основу звукових та музичних творів покладено переживання, а воно не у всіх буває однакове. Крім того, переживання, як нам відомо, може бути радісним, жартівливим, сумним, урочистим то-що. В звязку з цим і програму підібрано так, щоб усі ці переживання можна було почути в звуках, а через те програма була така: „Карнавал"—Венявського (радісне переживання), „Гарний розмарін"—Крейслера (веселе), „Осіння пісня"—Чайковського, „Вокаліз"—Рахманінова (сумне), „Арія"—Баха (урочисте).

Така вечірка закінчувалась виконанням якого-небудь твору, якого дітям пропоновано уважно прослухати й передати далі своє враження в письмовній формі, а саме—як маленьке оповідання на тему, що виникне під впливом цього музичного твору. Найцікавіші роботи на наступній вечірці зачитувалось і з приводу їх керівник з авдиторією вів бесіду.

Коли таку підготовчу роботу переведено, коли учні навчаться уважно слухати музику, підходити до неї не тільки як до забави, тоді можна влаштувати вечірку силами учнів. Ясно, що керівникові треба надзвичайно уважно підбирати репертуар, посильний для дітей, допомагати їм, не допускати неохайного виконання найзвичайніших творів.

Дальшим кроком в справі організації таких вечірок буде питання про знайомство з складними формами музичних творів, з розміром то-що. Можна спинитися на формі сонатній. Для прикладу можна взяти якусь сонату Гріга (№ 3) або Моцарта (№ 5), як легкі для слухання й Бетговена („Місячну сонату"). Можна при цьому, з'ясовуючи сонатну форму, порівняти її з формою тріо, квартетів, симфоній. Корисно перевести паралелю з народньою музикою і згадати, як ті чи інші частини тріо, квартетів, симфоній за теми свої мають народні пісні, які гармонізує композитор і вкладає у складну форму.

Значно складніше справа стоїть із виконанням у школі якого-небудь камерного тріо, квартету то-що. Для цього важливо, щоб у розпорядженні тієї чи іншої організації (Наросвіти, ВУТОРМ'у) були такі ансамблі. В нашій практиц таке тріо існувало [1]) і через те можна було продовжувати роботу музичного виховання дітей і далі.

Таким чином, вони ознайомилися з творчістю композиторів, прослухали концерти на різні теми, мали змогу, підчас революційних свят прослухати після доповіді і революційну концертну програму, витриману стилем і змістом; нарешті, познайомились з новими формами в музиці і т. д. Таким чином, ознайомлення дітей з музикою пішло в напрямку знайомства їх з музикою старих і нових композиторів: Глінки, Лисенка, Моцарта, Бетговена, Шумана, Шуберта, Чайковського, Гріґа, Равеля, Прокоф'єва, Козицького, Косенка, Скорульського й інш.

Перед кожним таким концертом було вступне слово лектора, що знайомив дітей з творчістю композитора та з'ясовував зміст музичних творів, що їх далі виконано.

Ось деякі з програм тих вечорів:

Тема—„Бетговен": 1) Вступне слово, 2) Квартет ор. 18, 3) Крейцерова соната, 4) Шотланські пісні для голосу з акомпаніментом скрипки, віолончелі та рояля, 5) Фортепіянне тріо ор. 97.

Тема „Чайковський"—1) Вступне слово, 2) Хори з опер „Євген Онєгін", „Чарівниця", 3) „Анданте кантабіле" з струнного квартету, 4) Романси, 5) „Меланхолійна серенада" для скрипки, 6) „Meditation" для рояля, 7) Тріо для скрипки, віолончелі та рояля.

Тема—„Жовтнева революція". 1) Хори „Червоні Заграви"—Вериківського, „Вставай, хто серцем кучерявий"—Ступницького, „Народи йдуть"—Фролова; 2) скрипка: „Perpetunm mobile" Паганіні, „Концерт" Чайковського, част. III

[1]) Камерне тріо в місті Житомирі в складі: Косенка В. С. (композитор-піяніст), Скорохода В. Г. (скрипка) і Коломійцева В. Ю. (віолончель) див. „М. М." № 5—28 р.

(Allegro vivacissimo); 3) Тріо—Шумана ор. 63 ч. II (Allegro ma non troppo).

Тема—Вечір пам'яти Леніна": 1) хори „Ленінський заповіт"—Ступницького, „Боевая Ленинская" (рус.)—Толстякова, „Боевая Ленинская" (рус.)—Лобачева, „Могутній орел"—Козицького, „А маса йде"—Богуславського („Збірн. „Масов. спів."); 2) рояль: „Етюд", ор. 2, ч. I—Скрябіна; „Елегійний етюд" (на ноту „мі")—Косенка;

3) Скрипка: „Меланхолійна серенада"—Чайковського, „Вокаліз"—Рахманінова (тріо), „Тріо"—Чайковського для скрипки, віолончелі та рояля.

Читач може запитати, де знайти артистичні сили для школи, бо не тільки по селах, а й по містах не завжди є ансамблі, тріо, квартети то-що.

Зараз артистичні сили у нас (наприклад, Квартет ім. Вільйома, Композитора Косенка й співачку О. Колодуб й ін.) посилається в подорожі по Україні. Таким чином, часто й далеко від культурного центру робітники мають змогу у себе в клубі почути гарну музику. Я гадаю, що це саме можна зробити й для шкіл. В цьому повинні допомогти й філії ВУТОРМ'у, які є по багатьох містах.

Що-ж до роботи в самій школі, втягнення учнів до шкільних музичних гуртків, то тут величезну ролю повинні відограти завідувачі шкіл і керівники хорів або інші вчителі-аматори музики. На превеликий жаль, деякі з наших завідувачів шкіл самі мало розбираються в музиці й через те на музичне виховання не звертають достатньої уваги. Це треба викоріняти.

Нам здається, що при належній увазі школи до питань музичного виховання значно підійметься рівень розвитку учнів і взагалі.

Будемо ж пам'ятати, що музика в школі є кроком до культурної революції.

В. Скороход

ГАННА ЧУБИНСЬКА

(До 30-тилітнього ювілею музично-громадської діяльности)



Ганна Андрієвна Чубинська народилася 1878 р. в Київі. Музичну освіту дістала в Київській муз. школі, яку скінчила по класу ф.-п. у проф. Ходоровського в 1899 р. По закінченні школи Г. А. починає свою музичну-педагогічну роботу в Київі, 1914 р. переїжджає до Черкас, де в 1915 р. організовує муз. школу, на чолі якої працює до 1920 р.

У 1920—21 р.р. Г. А. бере активну участь у всіх мітингах-концертах, що їх організує Черкаська окрполітосвіта, та веде муз. роботу в місцевих гуртках оперних ансамблів.

З метою наближення камерної музики до мас у 1922 р. Г. А. за участю проф. З. В. Петра складає цикл музично-історичних програм і за ними дає 22 циклові концерти камерної музики.

З 1914 р. й до цього часу що-року Г. А. організовує прилюдні концерти своїх учнів, демонструючи досягнення та наслідки своєї музично-педагогічної роботи перед суспільством.

Зараз Ганна Андрієвна працює в Черкаському осередкові ВУТОРМ'у над підвищенням музично-наукової кваліфікації його членів. Нещодавно осередок ВУТОРМ'у Шевченківщини відзначив 30-тилітній ювілей музично-педагогічної діяльности Ганни Андрієвни Чубинської на спільній ниві музичного виховання трудящих мас.

А. Лебединець

ТРИБУНА tr музкора

ОДКРИТИЙ ЛИСТ

ДО ХАРКІВСЬКОГО ЦЕРОБКООПУ Й НА УВАГУ Н. К. О.

В № 8 журналу „Муз. Масам“ було вміщено статтю під заголовком „Дайте дешевого рояля!“, де тов. І. Босенко змалював сучасні умови продажу клавішних музичних струментів (роялів, п'янін).

Які наслідки цієї статті? Чи покращали умови продажу?

От вам відповідь головного продавця, ХЦРК, що відкупив підприємство у „Музпреда“, на моє запитання: п'яніно коштує 1200 карб., при купівлі сплачується готівкою 50%, решта в розстрочку на 10 місяців плюс 8% за розстрочку.

Оце виходить, як прислів'я каже, „проміняв шило на швайку“.

Порушуючи знов це питання, ми запитуємо торгівця: кого він обслуговує і чи багато він має покупців з робітничо-селянської маси?

Ми сміло й прямо скажемо: на таких умовах може купувати інструменти непман, куркуль і службовці вищої сітки, що по своєму соціяльному становищу якраз не можуть мати привілей, як покупці, перед робочим людом. Отже ХЦРК взяв комерційний ухил, ухил шкідливий і нетерпимий. Не можемо ж ми байдуже дивитися на це явище, бо воно йде всупереч гаслам культурної революції.

В „Музпреді“ кілька років тому інструменти продавалося, як кажуть, „по божеськи“, на $1^1/_2$ роки в розстрочку, задаток 25%; тоді могли купувати робітники й селяни, хоча й тоді адміністрація „Музпреду“ обіцяла покупцям: „поживемо трохи, в колодочки вб'ємося й надамо ще більші пільги покупцям.

Може й було б п'яніно в хаті робітника й грали б його діти. Та не судилося. Замість полекшити умови купівлі, „Музпред“ їх зробив тяжчими, однак доводиться пожалкувати за „покійником“. Прийшов новий господар не який небудь, а з „комерцією“. Тепер попопишеш в газети, попобалакаєш на цю тему, поподумає робітник над питанням купівлі. А що вже молодь „поподякує“ Церобкоопові! От тобі й „музику в маси“!

Невже ХЦРК думає, що нам—робітникам—далеко до „клавіятури“, що нам тільки бринькати на балалайці та „рипіти на лівенках“?

Ми вимагаємо, щоб під солом'яною стріхою чути було звуки клавішного інструменту, щоб у сім'ї робітника й незаможника, в сельбуді, в клубі, в школі був інструмент. Ставку торгівця на непмана треба бить відразу й рішуче. Ми кілька років ощаджуємо копійки, ждемо полегшення умов купівлі, а нам з кожним днем підносять „сюрприза“.

Дайте ж бо дешевого рояля, щоб музикою володіла дійсно маса, щоб маса не була пасинком у себе вдома, а господарем.

Онисія Босенко

с. Черкаське на Луганщині

ЩО РОБИТИ

В робітничих клубах джерелом в усій праці є духова музика, без якої ні зібрання, ні демонстрації, ні вистави ви не зумієте провести. Музгуртки в наших клубах з цією роботою справитись не можуть, бо більш як на два виступи їх не можна примусити грати. А цих двох виступів гуртка клубові ніяк не вистачає. Плату давати за інші виступи теж не можна за резолюцією культнаради ВУРПС'у. Наймати професійних музик не дозволяють наші кошти. Таким чином, робітнича маса зостається без музики. Послухати музику, це є один з найкра-

щих моментів відпочинку робітника. А ми не в силах дати цього йому.

І от, деякі робітничі клуби умовилися з гуртками так:—ви гратимете нам двічі на місяць безплатно, а за інші виступи в цьому ж місяці ми платитимемо вам маленькі гроші.

Гуртки на це погодилися.

І ось починайте, товариші, тепер знову боротися з платністю в гуртках робклубів. Боротись дуже важко, бо виходить так: або зостатися без музики або ввести крито платність.

Що ж робити? Як це кінець кінцем упорядкувати? Яким чином не лишати робітничу масу без музики? На це треба висловити свої думки самім гурткам, а також керівникам й головам правління клубів.

Ф. Трубіцин

ДЕРКАЧЕМ ПО ЕСТРАДІ

ВОНИ „БАНДУРЯТЬ“ ТА „ГОПАКУЮТЬ“

У „Муз. Масам“ № 12 („На листи музкорів“) схарактеризовано кепський стан масової музичної роботи в Маріуполі (хоч робітників у Маріуполі на одному заводі ім. Леніна коло 15 тис.). Нині відзначимо показовий факт з „музичного життя“ цього міста.

В Маріуполі грає драмколектив під кер. відомого Л. Сабініна, що береться культивувати тонічне мистецтво. В жовтні місяці довелося мені бути на виставі цього колективу „Безталанна“, після якої відбувся й концерт силами колективу. Дивно було чути на 11-му році Жовтня, коли вже з'явилася поважна сучасна музична література, застарілу „Бандуру“ Давидовського, проти якої, як і проти подібних до неї творів, давно ведеться боротьбу.

Але ще дивніше було бачити, коли колектив, так би мовити, „на солодке“ почастував глядачів г о п а к о м.

Отак т. т. Сабініни своїми „кум-бринь“ та гопаком виховують робітництво, а Маріупільська політосвіта дає на це дозвіл (а може й сама залюбки слухає та дивиться). Очевидно, гасло „за культурну революцію“ не для них.

А. Р.

„БЕЗУМНЫЕ ПОЦЕЛУИ“ ПІД „БЕЛОЙ АКАЦИЕЙ“

Драмгурток у с. Маячка на Полтавщині останній час захопився концертами. Це б і нічого, але надто вже „підмочений“ репертуар у гуртка. Тут вам і „Белой акации“, і „Безумные поцелуи“ і інше хникання, що від нього стає нудно й прикро за гурток, який має вести культурну роботу на селі, а робить шкоду. Очевидно, гурток не розуміє своїх завдань, не розуміє, що наш слухач потрібує нової пісні та музики, а не хникання про кохання та зідхання. Цим пісням не місце на нашій естраді. Сельбуд мусить гуртковi це роз'яснити, а не потурати.

С. Рябокін

ГЕТЬ ФОКСТРОТ!

У сл. Котельві на Полтавщині наприкінці 1927 р. організувався невеличкий оркестр т. зв. салонного складу (4 скр., альт, віолончеля, контрабас) під кер. т. Чернильникова. Оркестр з успіхом виступає і в своєму сельбуді і виїздить до інших районів. Такий оркестр є рідке явище на селі і цінне, бо художні властивості такого оркестру далеко більші за оркестри духові та народніх інструментів. Музлітератури для таких оркестрів багато, особливо виданої закордоними фірмами. Чимало добрих творів має в своєму репертуарі і цей оркестр, напр. антракт із оп. „Кармен“ Бізе, вальс із оп. „Ялинки“ Ребікова, менует Боккеріні, хор селян із оп. „Князь Ігор“ Бородіна, інтермецо із оп. „Сільська честь“, угорський танок Брамса, „Мрії“ Шумана. Але брак смаку та критичного ставлення при складанні програму для селянської авдиторії спричинили введення керівником до репертуару оркестру і творів з художнього погляду маловартих: романс „Вернис“ Денца“, „Мізерере“ вальс Владимирова (?), „Дідусь і бабуся“—концертна полька (невідомого автора, невідомої якости). Є й „Попурі з укр. пісень“, складене самим керівником Чернильниковим (чи має т. Чернильни-

ків дозвіл на виконання цього „Попурі“ від Вищ. Муз. Комітету?).

Та й найгірше те, що, напр., у програмі концерту оркестру 18/IV-28 року поруч із зазначеними вище творами Шумана, Боккеріні, Бородіна, бачимо „американський фокстрот“, муз. Блінтера.

Це вже занадто.

Тов. Чернильників!—треба свідоміше ставитись до підбору муз. матеріялу. Пам'ятайте, що в ваших руках найвідповідальніша справа музичного виховання великої селянської авдиторії. Отож годувати її фокстротами—злочин.

Між іншим, а чи використали ви, т. Чернильників, „Гуцульський танок“ Богуславського, вміщений в додаткові до „Муз. Масам“ № 2, написаний для струнового квартету. Це б було далеко краще за „американський фокстрот“.

Ю. Т.

ЧЕКАЄМО НА НОВИЙ ЧЕРВОНОАРМІЙСЬКИЙ ПІСЕННИК!

Як наслідок музичного виховання нашого червоноармійця в день десятиріччя Червоного Хреста в квітні 1928 року наша школа взяла участь у концерті в Шевченківському театрі спільно з місцевим Черкаським хором за керуванням тов. Лебединця. Було виконано низку пісень: „Пісня Бурів“, „Кармелюк“, „Прислав Париж почесну варту“, „Цвіла калинонька“ й інші. Виступ цей, а особливо участь на сцені червоноармійської частини справили дуже добре враження на присутніх.

У травні місяці за ініціятивою курсантів було влаштовано вечірку в 1-ій трудовій школі імени Леніна, присвячену музичному вихованню Червоної Армії. На вечірку запрошено представників полкових шкіл нашої дивізії, Зінов'ївської Кіншколи й Черкаської політосвіти. На початку вечірки тов. Лебединця та начальник тієї ж школи промовляли про значення пісні для Червоної Армії. Після цього було виконано цілу низку хорових річей хором школи та місцевим хором. Між іншим цікаве було виконання пісні: „Вічний революціонер“ в супроводі оркестра полкової музики. Це була перша вечірка в нас на Черкащині, що відограла ролю товкача в справі ознайомлення з доброю червоноармійською піснею частин нашої дивізії. Підчас відкриття таборових зборів нашої дивізії було влаштовано змагання полкових шкіл на кращу пісню. Перше місце дістала наша школа. В серпні місяці школа брала участь в концерті в Соснівці в літньому театрі. Присутніх було понад 3.000 слухачів, серед яких—робітники з Донбасу, представники Українського уряду. Після виступу симфонічного оркестру виступила школа в повному складі, виконавши кілька революційних та інш. пісень. От низка зазначених фактів стверджує пророблену школою велику роботу музичного виховання наших курсантів. Молодий склад курсантів нового прийому (осінь 1928 р.) далеко культурніший за тогорічний, охоче ставиться до вивчення пісень. Ми гадаємо на 23 лютого (день 11-их роковин Червоної Армії) закінчити з ним вивчення нашого репертуару пісень, а він у нас чималенький—33 пісні, а матеріялу надалі—нових пісень—немає.

А. Д. Лебединець—член президії ЦП ВУТОРМ'у брався допомогти нам в цій справі. Він порушив питання на президії Окрвиконкому Шевченківщини та перед політосвітою що до асигнування коштів на видання нового червоноармійського пісенника. Черкаська політосвіта пішла назустріч в цьому питанні й асигнувала 500 карб. Тов. Лебединець на наступному пленумі ЦП ВУТОРМ'у має внести асигновані кошти й вирішити це питання остаточно.

Слід було б і іншим округам виявити ініціятиву в цій справі, бо 500 карбов. безумовно замала сума, а ЦП ВУТОРМ'у допомогти розвязати цю справу. Справа бо дуже важлива й вимагає серйозного підходу до неї, отже ми гадаємо, що наступний Пленум ЦП ВУТОРМ'у подбає про найскорше і найкраще розвязання її.

Нач. школи 295 Дніпровського Стрілецького полку

Л. Ф. Омельчук.

ЗМІСТ ЖУРНАЛУ „МУЗИКА МАСАМ“

за 1928 рік

I. ПЕРЕДОВІ СТАТТІ

II. ВКАЗІВКИ, ПОРАДИ Й ДОВІДКИ

ХОР

ОРКЕСТРИ

ІНШІ ФОРМИ МУЗ.-ПОЛІТОСВІТНЬОЇ РОБОТИ

МАРШРУТИ МУЗИЧНИХ ЕКСКУРСІЙ:

ШКОЛА СОЦВИХУ. ПРОФОСВІТА

ДОВІДКОВІ МАТЕРІЯЛИ

РІЗНІ

III. ТРИБУНА МУЗКОРА

МУЗ. РОБОТА В КЛУБІ Й СЕЛЬБУДІ

ПИТАННЯ МУЗ. ВИДАВНИЦТВА

ПРО КОМПОЗИТОРІВ—ПОЧАТКІВЦІВ

ПРО ПОСТАЧАННЯ МУЗІНСТРУМЕНТІВ

ПРО ПЕРЕРОБКУ ТВОРІВ ДИРИГЕНТАМИ

РІЗНІ

IV. ДЕРКАЧЕМ ПО МУЗИЧНІЙ ЕСТРАДІ

V. МАТЕРІЯЛИ ДЛЯ САМООСВІТИ

ТЕОРІЯ МУЗИКИ

ІСТОРІЯ МУЗИКИ

ГІГІЄНА Й ВИХОВАННЯ ГОЛОСУ

З НАУКИ СКРИПКОВОЇ ГРИ

МАТЕРІЯЛИ ДЛЯ САМООСВІТИ

НЕОБХІДНІ ВІДОМОСТІ З ПОСТАНОВКИ ГОЛОСУ ДЛЯ КЕРІВНИКІВ ХОРОВОГО СПІВУ ТА ДЕКЛАМАЦІЇ

II відділ

Звук[1]

Автори у старих книжках про постановку голосу віддають дуже багато уваги питанням постановки дихання і дуже мало або й зовсім не говорять про природу, і дуже складну природу, розмовного та співочого звуку. За останні 30 літ удосконалення техніки науково-лабораторного дослідження звукових явищ дали можливість поширити і цей відділ науки про постановку голосу.

Тому перше питання, з яким стикається керівник хорового колективу так співочого, як і декламаційного, є питання определіння голосу. Цього питання ми й торкнемося.

Звичайно, випробовуючи голос, не зважаючи на те, чи оброблений він чи ні, дають співати гами знизу вгору і навпаки, або отаку вправу:



Повторюючи їх у всіх можливих для співака тональностях, посуваються по півтонах вверх або вниз. Не говорячи про те, що такий рух, особливо зверху вниз, гармонічно важкий недосвідченому співакові, треба сказати, що він є і шкідливий, бо зовсім не дає вірної уяви про стан голосу. Дуже часто можна почути різкі переломи звуку, сипоту (особливо у співі по інтервалах) між звуками, неточну інтонацію, важкий рух наверх і, нарешті, неприродньо змінений тембр. Нерідко трапляється, коли сопрано, через невміння, взявши перебільшено сильні, густі й горлові нижні звуки, попадає в альти і тим надовго затримує свій нормальний розвиток, а іноді й калічить себе непоправимо й поповнює лави фонастеників (людей з хворими голосами).

Отже перед нами гостро стоїть питання: які треба вживати способи для определіння голосу, якими прикметами треба керуватися, щоби правильно определіти голос і поставити його на ту роботу, яку йому доведеться вести протягом усієї співочої чи декламаційної практики. Зрозуміло, що від розвязання цього питання залежить не тільки здоров'я даного голосу, але й якість співу чи декламації.

Перш як говорити про методи, способи определіння голосів, необхідно встановити прикмети, за якими, звичайно, розріжняється голоси.

Ми розріжняємо такі властивості голосу: силу, обсяг, висоту звучання, тембр або офарблення звуку і, нарешті, вміння легко „держати теситуру".

Зрозуміло, що сила голосу при определінні його до уваги не береться, бо вона залежить лише від місткости легенів та міцности дихальних і голосових мускулів.

Обсяг голосу та його крайні верхи не завжди можуть характеризувати голос. Наприклад, зустрічаються мецо-сопрани, що мають голоси обсягом рівні драматичному сопранові і при вмінні володіти голосом дають верхні звуки повнозвучні й красиві, як у сопран. В таких випадках цілком можлива помилка в определінні голосу, яку й можна часто спостерігати не тільки в хорах, а і в педагогів. Цю

---

[1]) Перші статті про дихання дивись у журн. „Музика Масам" №№ 6, 7 та 8 за 1928 р.

помилку можна виявити докладнішою перевіркою.

Тембр — офарблення звуку — для досвідченого керівника з музично розвиненим слухом є прикмета майже достатня для определіння голосу. Проте, і в цьому можливі помилки, бо цей спосіб надто суб'єктивний і не дає твердих об'єктивних і загальних вихідних точок для всіх. Крім того, часто-густо недосвідчений співак через невміння, змінює свій тембр, або цілком, або в частині свого діяпазону, і цим може ввести в помилку навіть добре розвинений слух керівника.

Де ж вихід? Чи немає в природі людського голосу ключа для розвязання цього питання, прийнятного в однаковій мірі для всіх у справі правильного определіння голосу?

Отут треба сказати, що в наше завдання мусить увійти ще один момент, на який завжди натикається педагог-вокаліст та керівник хору. Момент, який в історії вокального мистецтва викликав чимало суперечок і найріжноманітніших думок, однак і досі лишився тільки теоретичним. Ніхто, як би він його не розвязував, не робив із свого розвязання практичних висновків у справі розробки голосів. А разом з тим це—питання найбільшої важности і відносно нього треба посісти міцну і цілком певну позицію. Маємо на увазі питання регістрів голосу та їхніх меж.

Коли б ми взялися продивитися, як розвязували питання про регістри в процесі історичного розвитку вокальної педагогіки, ми побачили б насамперед, що саме поняття „регістр“ довго не мало чіткого визначення і тільки за останні 25 років його зформульовано. Регістром голосу прийнято називати ряд звуків, природа, характер звучання яких определіюється різною установкою всього голосового апарату.

Питання про кількість регістрів досі не має твердого рішення, і можна сказати, що скільки є педагогів, стільки й рішень цього питання. Однак, більш чітко й певно цю тему нині розробляють німецькі лікарі, педагоги та вчені, що досліджують природу звуку. Вони говорять тільки про два регістри, фізіологічна та акустична природа яких є дійсно різна, а саме — грудний регістр та фальцет.

В термінології по цьому питанню також іще немає потрібної ясности.

В нашій повсякденній практиці, у мене особисто, в процесі роботи над вокалом та розмовним звучанням, склалася своя думка. Звичайно, я не претендую на її абсолютну цінність, бо для цього треба провести кількарічну дослідницьку роботу, однак мені вона завжди дуже допомагає. В цьому короткому й популярному нарисі я не буду вдаватися в цікаву, але спеціяльну аналізу, скажу лише, що, на підставі останніх праць німецьких учених, ми можемо прийняти за доведене твердження, що мускули, які беруть участь в утворенні звуку, виконують два різко відмінні типи скорочень: один для тих тонів, які охоплюють голос людини в звичайній розмові (цей обсяг голосу умовимося називати грудним регістром) і другий характер скорочень для тих тонів, на яких людина говорить дуже рідко і які становлять особливість співочого звучання.

Які ж межі цих регістрів? Визначити їх — це й значить определіти голос, і тому метод визначення регістрових меж кожного голосу і буде одним із надійніших способів определіння голосу взагалі.

Оскільки грудний регістр є основа розмовного звучання, то краще обслідувати його методами, що стосуються декламації. Для цієї мети можна використати перший-ліпший текст. Читається текст по складах, коротким звуком, як при розмові, але чітко фіксованими в своїй висоті звуками (на певному тоні), краще за все під рояль. Наприклад:



вверх і вниз по півтонах, не поспішаючи. Цим способом ми виявимо крайні тони грудного регістру для кожного голосу. І от яким чином. В міру пересування вправи на низ, ухо почує повільне зменшення звучности, домішку

сторонніх шумів та сипоти. Перший з цих „нечистих“ слабих звуків і буде нижньою межою грудного регістру. При пересуванні по півтонах вверх, голосові з кожним тоном трудніше видержувати речитатив і співак або починає викрикувати, або виспівувати його, а в різко виявлених випадках, як кажуть, ламається. Перший з таких звуків і буде верхньою межою грудного регістру.

Для низьких голосів, і чоловічих, і жіночих, ці крайні точки регістру лежать нижче, ніж для високих. У жіночих голосів, нормально розвинених, обсяг цього регістру рідко більший за 9—10 півтонів; при відсутності голосової культури, звичайно, ще менший—5—6 півтонів. У чоловіків з розвиненим голосом обсяг цього регістру—14—16 півтонів, а з нерозвиненим—8—9.

Починати обслідування голосу краще з середніх тонів грудного регістру кожного голосу: для жіночих голосів—з „ре“, або „ре-бемоль“ першої октави, а для чоловічих—з „соль“ або „фа-дієз“ малої октави. (Чому саме так, скажемо пізніше—у відділі про розробку голосового матеріялу). В наслідок цих обслідувань, голоси розіб'ються на групи, в залежності від крайніх тонів грудного регістру.

Для жіночих голосів обсяг цього регістру охопить тони між „сі-бемоль“ малої та „фа-дієз“, „соль“ першої октави для сопрано; між „соль“ малої та „мі-фа“ першої — для мецо-сопрано та контральта. Для чоловічих голосів: у тенорів—між „ре“ та „сі-бемоль“ малої октави, а у басів та баритонів—між „соль“ великої та „соль-дієз“ малої октави.

Л. Некрасова

(Далі буде)

ПРО ПОХОДЖЕННЯ МУЗИКИ „ЗАПОВІТУ“

У № 1 журналу „Музика Масам“ було вказано, що автором музики до слів Шевченкового „Заповіту“ є Михайло Вербицький, композитор із Західньої України. Пізніше, в № 3-4 редакція журналу зазначила, що ці відомості не є остаточні[1]).

Отже, подаємо відомості, що з'ясовують ім'я дійсного автора цього популярного твору.

Іван Миколаєвич Ризенко, учитель співу в Полтаві, свідчить, що музика до „Заповіту“ належить полтавцю Гордію Павловичу Гладкому. Історію створення цієї музики переказує так.

У другій половині 1870 року в Полтаві організовано було курси теорії музики. Навчання на курсах провадив Щуровський П. А., композитор і капельмайстер Московського Великого Оперного театру, що був у той час в Полтаві на посаді інструктора музики в кол. „інституті дворянських панн“. Серед інших слухачів на тих курсах були і Г. П. Гладкий та І. М. Ризенко. Слухачів на тих курсах було 15 чоловіка. Але коли взялися до вивчання гармонії, то в короткому часі майже всі слухачі покинули курси і залишились лише Гладкий та Ризенко.

Г. П. Гладкий, як музика-дилетант, ще до вступу на курси писав музику до „Кобзаря“ і вже тоді був автором „Заповіту“. Отож, коли навчатель Щуровський у процесі роботи дав слухачам самостійно виконати „завдання“ з гармонії, то Г. Гладкий якось подав йому свого „Заповіта“, як таку самостійну роботу. Щуровський визнав цю роботу за задовольняючу і прокорегував її.

Треба сказати, що вже до цього „Заповіт“ знали й співали полтавські семінаристи. Але музиці цій, як і сам автор, не надавали великого значіння. Та й потім, після коректури Щуровського, її теж вважалося за звичайну шкільну вправу, подану в ряді інших вправ із гармонії,

Г. Гладкий продовжував писати музику і час од часу демонстрував її в колі молоди, виключно семінаристів, яких Г. П. запрошував до себе що-суботи

[1]) За свідченням композитора В. Верховинця, М. Вербицький дійсно написав „Заповіта“, але на великий 8-ми голосний хор і власну іншу музику. *Редакція.*

„посидіти й поспівати“ та поговорити про питання хорового мистецтва [2]).

Так було знов вивчено і проспівано семінаристами вже виправлену його музику до слів „Заповіту“.



Чимало семінаристів згодом виїхали з Полтави, зокрема—до Київа, і завезли з собою написаного Гладким „Заповіта“. Зацікавлений уже популярною музикою Гладкого М. В. Лисенко вніс деякі свої поправки, а два-три роки згодом „Заповіта“ було видано в Полтаві Григ. Іпат. Маркевичем; на цьому виданні автора зазначено лише літерою „Г“ [3]).

Це оповідання з уст І. М. Ризенка, частині свідчення про Г. Гладкого, я автора „Заповіту“ (перед виданням його в Полтаві, перед коректурою Лисенка, нарешті, перед першою коректурою [4]) Щуровського), стверджується нотами „Три малороссійскія пѣсні“, що їх купив Ризенко 1886 року.

Подаю фото-копію титульної сторінки цього документу.

Текст на цій титульній сторінці такий

„Буромскіе зимніе досуги.
Воспоминаніе
о Гордѣе Павловичѣ Гладкомъ
(авторѣ „Як умру, то поховайте“
Шевченка)
ТРИ МАЛОРОССІЙСКІЯ ПѢСНІ,
пѣтыя мне авторомъ изъ своихъ этюдовъ
на слова Шевченка, въ Полтаве, въ
1870 году,
Музыка
Г. П. ГЛАДКОВА
Переложилъ для смѣшанного
хора съ фортепіаномъ
А. А. ЮРЧЕНКО.
Типолитографія і нотопечатня
И. И. Чекалова
Кіевъ, Фундуклеевская, № 22“

Таким чином, за цими відомостями музику до „Заповіту“ написав полтавець Г. П. Гладков десь перед 1870 роком.

У погодженні з **І. М. Ризенком**

Подав **В. Драний**

---

[2]) Сам Г. Гладкий любив співи і грав на гітарі. Жив він життям рядовим. Якщо відкинути його любов і хист до музики, то залишиться з його лише власник крамниці на кол. Петровській вулиці, під фірмою „Чай К. и С. Поповых“—московських купців.

З походження Г. Гладкий був українець, був нежонатий, помер років 45. *В. Д.*

[3]) Ю. Ткаченко пам'ятає видання „Заповіту“, десь після революції 1905 року, невеличкого—в 1/16 аркуша—формату, де автора музики було зазначено „Г. Г-ий“, чи „Г. Г-кий“ *Ред.*

[4]) Ці три пісні такі: „Зоре, моя вечірняя“, „Ой, на горі ромен цвіте“ та „Протоптала стежечку“. *В. Д.*

ВІД РЕДАКЦІЇ. З № 2 розпочнеться друком цикл статтів з теорії музики (нотна грамота, гармонія й ін), а також цикл статтів по організації та методиці роботи з неаполітанським (мандоліново-гітарним) оркестром. З № 3 буде розпочато друком музичний словничок.

З музичного життя

КОНЦЕРТОВА РОБОТА УКРАЇНСЬКОЇ ФІЛАРМОНІЇ „УКРФІЛУ“ (НА ПЕРШУ ПОЛОВИНУ СЕЗОНУ 1928-29 р. (до 31-XII 1928 р.)

Перші три місяці концертової роботи Укрфілу, який вперше взявся за планову організацію концертового життя в УСРР, не могли широко виявити ані обличчя цієї організації, ані вплинути в значній мірі на концертове життя нашої країни.

Але все ж таки почата Укрфілом діяльність виявила напрямок та перспективи роботи, виявила істотні перешкоди в розвиткові цієї справи, виявила низку думок відносно відповідного репертуару для тієї чи іншої авдиторії, виявила цілу низку недоліків в музичній літературі на нашому муз. ринкові, в організаційній структурі Укрфілу то-що.

Концертову роботу переводилось в двох напрямках: а) публичні концерти, б) клубні концерти.

Відвідування публічних концертів неоднакове; в великих центрах з певною концертовою традицією—музичні шари населення починають звикати до регулярних відвідувань серйозних концертів; помічається підвищена зацікавленість до нової музики, до симфонічних концертів. В провінціяльних містах відограє переважну ролю здебільша відоме ім'я концертанта. Неодноразово високохудожні концерти відбувались перед пустою залею.

Треба відмітити, що дуже незначна частина членів музгуртків відвідує художні публічні концерти; колективне відвідування музгуртків, на жаль, дуже рідко трапляється, не зважаючи на пільги, що їм дається.

Клубні концерти переводилося в різних програмах: були вечора, присвячені одному композиторові (Шуберт, Чайковський), концерти української музики, нової україн. музики, класичної музики, музично-освітні лекції-концерти; концерти смичк. квартетів, вокальних квартетів, ансамблів народніх інструментів, хору, оркестру, виступи відомих віртоузів та інш.

Досвід показав, що досить часто інтелігентська авдиторія не виявляє зацікавлення до нової музики, а робоча авдиторія краще приймає серйозну музику, ніж популярну звичайну.

Часто спостерігається, що адміністрація клубів не розуміла культурного значіння концертів і розглядала концерти як одну з форм забав і розваги. З другого боку і Укрфіл не мав можливости поставити свою роботу по клубах як слід, себ-то до кожного концерту давати вступну промову або пояснення п'єс, які виконується. Тільки в дуже рідких концертах переводилось ця необхідну лекторську роботу—здебільша не було можливости дістати відповідних лекторів, бо специялістів маркситськи освічених, за винятком кількох, в УСРР немає, а музвузи, на жаль, не готують музичних пропагандистів, музичних культ-робітників.

Великим недоліком є незначна кількість в українській муз літературі творів для скрипки та для віолончелі. Тому програми концертів української музики, дуже часто є чисто вокальними, якщо немає можливости використати струновий квартет. Від творів для ф-п часто треба відмовлятися, бо по клубах рідко можна знайти відповідного інструмента.

Різноманітність в серйозній програмі є майже необхідною умовою для уважного слухання концерту авдиторією. Але ця різноманітність має бути додержана через контрастовість творів, а не через велику кількість різних виконавців.

За три місяці роботи Укрфіл перевів на терені УСРР—213 концертів (160 клубних і 53 публічних) в таких містах:

	клубн.	публічн.
В Харкові	53	18
„ Полтаві	—	2
„ Кременчузі	—	1
„ Бердянському	—	2
„ Ізюмі	9	—
„ Мелітополі	5	—
„ Чугуїві	2	—
„ Балаклеї	1	—
„ Дніпропетровськ.	8	7
„ Каменському	1	—
„ Одесі	39	9
на селі Одещ.	12	—
„ Сталіно	10	—
„ Артемівському	10	—
„ Луганському	4	—
„ Києві	3	9
„ Житомірі	—	1
„ Бердичіві	3	3
„ Коростені	—	1
	160	53

Г. Веллер

Х-РІЧНИЙ ЮВІЛЕЙ ВІННИЦЬКОЇ КАПЕЛИ ім. ЛЕОНТОВИЧА

З січня 1919 року веде свою історію Вінницька капела ім. Леонтовича. Відомий диригент-композитор Г. М. Давидовський організував тоді з вінницьких співаків хоровий гурток, що складався був з 40 осіб. Під керівництвом Г. М. Давидовського гурток розпочав роботу, маючи в своєму репертуарові майже виключно твори свого керівника і частково твори композитора Лисенка. Незабаром гурток став за серйозну художню організацію і почав виступати перед широкою авдиторією, прибрав собі назву—капела.

До 1922 року на чолі з Г. М. Давидовським капела ретельно працювала над опануванням техніки хорових співів, і одночасно виступала перед міською авдиторією та на околишніх цукроварнях. До того часу, так у Вінниці, як і на периферії майже ніякої роботи що до хорових співів не провадилось, тому виступи капели скрізь викликали були велику зацікавленість.

1922 року Давидовський виїхав з Вінниці і за деякий час на чолі капели став С. Ю. Папа-Афанасопуло. Художні можливості капели на цей час підвищуються настільки, що вона вже вводить у свій репертуар твори кращих українських композиторів і поступово переходить до творів світових композиторів.

1923 року у Вінниці засновується Філія Всеукраїнського Музичного Товариства ім. Леонтовича і на святі відкриття філії капела присвоює ім'я талановитого композитора. Одночасно постановою Відділу Наросвіти капелу включається на дотацію місцевого бюджету. Ці два акти становлять заслужену оцінку роботи капели. Капела стає за велику художню одиницю, що вже має змогу бути за провідника культури української музики та пісні в окружному маштабі. З кожним новим виступом капела ім. Леонтовича завойовує чимраз більше суспільну думку. Вона стає за невід'ємну частину програми всіх революційних свят, з'їздів, конференцій, неустанно виступаючи перед робітничою та червоноармійською авдиторією. Її слухає тисячна авдиторія на святі 1-го травня на вільному повітрі, вона переводить виступи у всіх робітничих клубах, обслуговує касарні та периферію.

По від'їзді С. Ю. Папи-Афанасопуло капела ім. Леонтовича не припиняє роботи і деякий час працює без диригента, удосконалюючи себе, доки восени 1927 року на її чолі не став за керівника Б. П. Левицький. Попрацювавши під керівництвом Б. Левицького близько 4 місяців, капела намічає подоріж до Києва, де з успіхом виступає у 2-х концертах в грудні 1927 року, дістаючи добру оцінку Київської преси. По від'їзді Б. П. Левицького капела ім. Леонтовича перетворюється на хоровий ансамбль (без диригента). Перші ж звітні виступи Хорансу проходять цілком успішно, наочно переконуючи у спаяності виконавців та в їхній піднесеній музичній культурі. Хоранс дотепер проводить підсилену внутрішню роботу, удосконалюючись в колективному виконанні.

Підсумовуючи цього року наслідки пройдених 10 років Хорансом ім. Леонтовича, суспільність нашої округи з задоволенням відмічає цю славетню дату. Сотні концертів, понад 100 тисяч трудівників, що були обслужені концертами, все це становить ту серйозну роботу, що її проробила капела. Побажаємо ювілярові нових досягнень в галузі пропаганди української пісні, в галузі будівництва музичної культури в нашій країні!

І. Макрушин

ГРАЄМО Й МИ

Довго бідкалися таранівці через те, що не було в них духового оркестру. Й сельбуд є, й кіно є, й різні вистави часто бувають, а оркестру немає духового. А воно без оркестру масова робота й не клеїться.

Написали від сельбуду в Окрвиконком заяву, що на таке велике село немає оркестру. А там взяли й дали на цю справу 1800 карбов. Радощам таранівців не було й кінця. Придбали цілий комплект духового оркестру на 9 чоловіка новісіньких труб. Охочих було вчитися багато, але грати відібрали не всіх—найкращих. Конкурс навіть був. Але й ці селянські хлопці гадали, що вони ніколи не навчаться грати—ніхто і ніколи не грав. Коли ж прибув гарний керівник, то робота відразу почалась. І зараз через два місяці ми маємо свій духовий оркестр.

Тепер селяни, а особливо молодь ідуть валом до сельбуду, а раніше було пусто. І свята виходять якісь врочистіші.

О. К.

СПІВОЧИЙ ГУРТОК с. ДУБОВИЧ НА ГЛУХІВЩИНІ

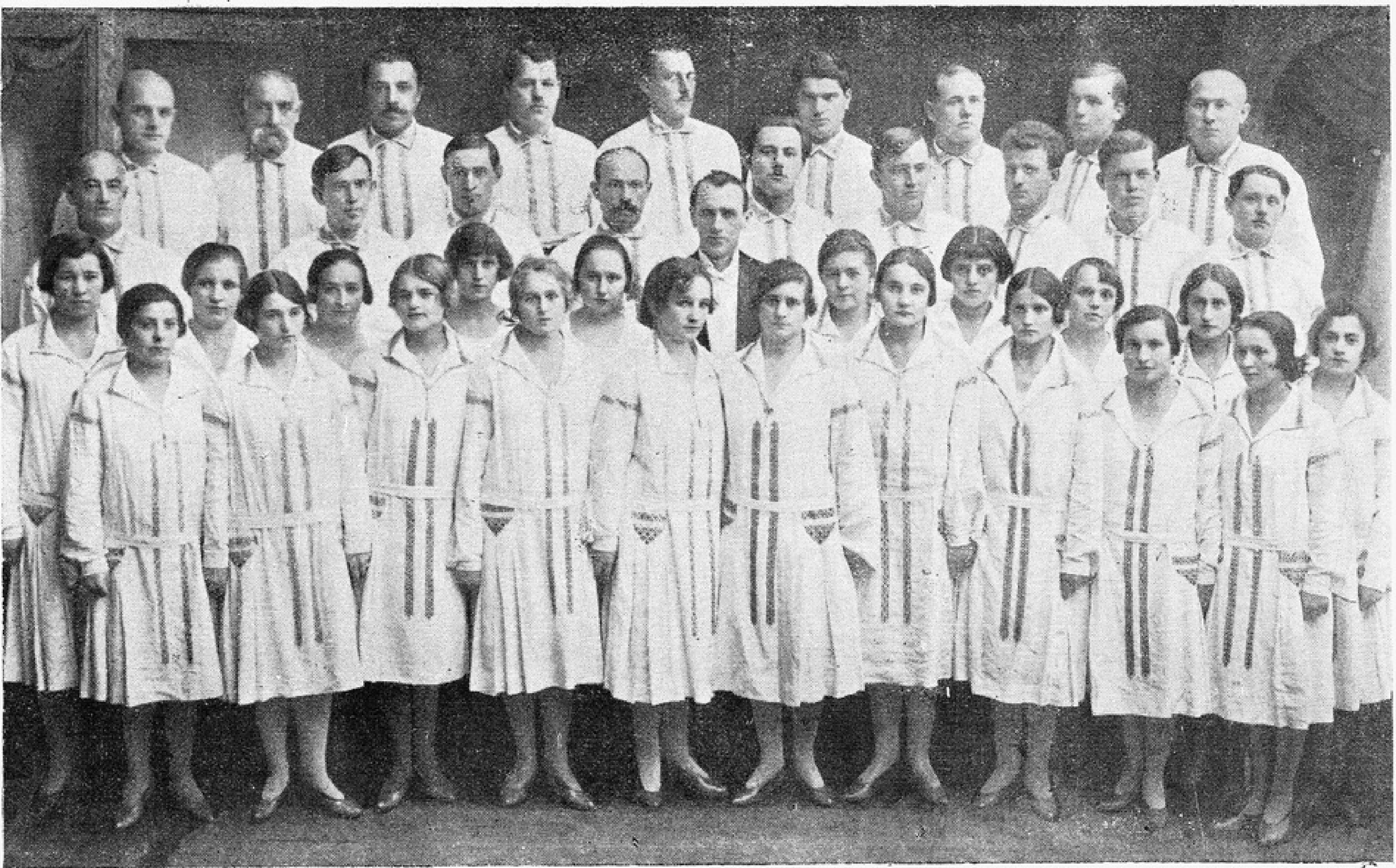
Наш співочий гурток виріс з драмгуртка.

Спершу, ще в 1924-25 році, готували пісні драмгуртком до вистав: „Про що тирса шелестіла", „Маруся Богуславка" та інш. Поволі набрався репертуар. Підготували ще декілька пісень і дали концерт районовому з'їзду рад. Після цього була річна перерва, бо не було нашого керівника, учителя А. Т. Бізева. В 1927 році тов. Бізев повернувся знову в наше село. З цього часу гурток почав планово працювати.

1927-28 р. (хор працює тільки в зимовий період) хор дав у своєму селі 5 концертів та 2 по других селах, а в цьому році 4 концерти в нашому селі, один в райцентрі та один у м. Кролевці. В репертуарі хору пісні: Леонтовича, Стеценка, Лисенка, Степового, Демуцького, Верхівського, Козицького, Верховинця та др.

Мета хору—як мога більше ознайомити населення з українською музикою. З цією метою нашим гуртком було влаштовано концерта для старих селян по запрошеннях. Була поставлена оперета „Наталка Полтавка", де ми дали масі 20 пісень. Оперета проводилася в супроводі струнного оркестру, орган. теж т. Бізе-вим. Зараз хор продовжує свої заняття. В своїй роботі хор використовує „Музику Масам".

Хорянин



Вінницька окружна капела ім. Леонтовича

ДЕРЖАВНИЙ РОБІТНИЧИЙ ПЕРЕСУВНИЙ ОПЕРНИЙ ТЕАТР

„...Росте й шириться пролетарська база українського радянського мистецтва...“
М. Скрипник.

Колосальний зріст культурних вимог нашого робітництва поставив перед Наркомосвітою питання наблизити оперу та балет до робітничих районів, щоб познайомити робітництво з тією високою формою мистецтва, яка раніш була привілеєю тільки так званої „вищої класи“.

В серпні місяці 1928 року за директивами НКО складено перший Державний Пересувний Український Оперний театр, який розпочав свою підготовчу роботу з Полтави, відкривши перший річний сезон 16 жовтня мин. року оперою „Тарас Бульба“—Лисенка в театрі ім. Гоголя.

Склався робітничий опер. театр з 128 осіб, що поділяються: оркестр—26 осіб, арт. хору—30 осіб співаків-солістів—22, арт.балету—24, художній та адміністративний і технічний персонал—26 осіб.

До репертуару входять опери: Тарас Бульба, Кармелюк, Аіда, Кармен, Євген Онєгін, Фауст, Пригоди Гофмана та балети: Лебедине Озеро й Червоний Мак.

Маршрут було намічено такий: Полтава, Зінов'ївське. Миколаїв, Артемівське, Луганське, Суми, Дніпропетровське, Сталіно й копальні. Операційний план розраховано на рік.

Загальна установка театру покладається не тільки на ті вистави, які театр провадить і які створюють його матеріяльну базу, а головним чином на громадську роботу, щоб з'ясовувати і популяризувати український театр і його ролю в процесі розвитку української культури в національній формі, яко чинника в будові соціялістичної пролетарської держави.

Політбюро ЦК КП(б)У в одній із своїх постанов сказало: „Українська радянська культура може развиватись і розвиватиметься лише в національній формі, або ж не буде зовсім розвиватись“.

На сьогоднішній день опера відвідала Полтаву, Артемівське, Луганське, Миколаїв, Зінов'ївське, провела 120 вистав планових, крім того 7 конференцій робітничого глядача, 5 відкритих засідань пленумів худради, до 18 лекцій-концертів про український театр, цілу низку диспутів: робітнича опера—політичний театр, обговорення в порядку самокритики цілого ряда постановок, доповіді підчас перерви на заводах, цілу низку доповідей по радіо та радіоконцертів, до 40 концертів на підприємствах та культшефського порядку і т. п. Через вистави опери пройшло понад сто тисяч робітників від варстату й тільки 2 відсотки пересічного відвідування опери залишилось за випадковим глядачем, неорганізованим. Робітництво всюди дуже уважно ставилось до роботи опери і своєю критикою допомагало активно будувати театр.

В м. Миколаїві робітництво — організований глядач—перевело генеральний перегляд роботи театру, зробило підсумки цій роботі. Конференція робітничого глядача нагородила пересувний оперний театр Червоним прапором.

„Вперше в Союзі і вперше в світі маємо факт, коли робітництво нагороджує театр Червоним прапором. Будемо рухати й надалі тими ж шляхами українську радянську культуру“ — пише в своїй телеграмі Наркомос Микола Скрипник.—„Робітнича класа будує свою пролетарську культуру“.

Директор Робітничої Опери
Г. Вольгемут

ХОРОВІ ГУРТКИ В ШЕПЕТІВЦІ

При Шепетівському Педтехнікумі хоргурток існує вже 7 років. Організував його лектор Педкурсів т. Білич, в м. Полонному на Шепетівщині в часи заснування Педкурсів. В 1924 р. з переїздом педкурсів в Шепетівку (з Городища) і реорганізацією Педкурсів в Педтехнікум,—керівником хоргуртка і лектором музвиховання став Шульгач А. Теоф., який продовжував систематичну працю

над піднесенням музвиховавчого рівня студентів, втягаючи в цю роботу студентський колектив (хор був понад 60 осіб) та робітничо-селянську молодь, улаштовуючи щорічно до 20 концертів підчас річних святкувань в самому м. Шепетівці та по околицях і районах міста. Були концерти для селян, на конференціях округових і районових організацій: з'їзду Рад, членів спілок, комсомольських та інш. Репертуар хору складався з творів: Вериківського, Козицького, Богуславського, Кошиця, Лисенка, Попадіча, Ревуцького, Верьовки, Верховинця, Сениці, Стеценка, Степового, Леонтовича, Демуцького, Бажана, Толстякова та інш. композиторів. Хор знайомив з новинами нашого мистецтва не тільки студентство, але й комсомольську і позапартійну молодь села. Наслідки—молодь перейняла чимало нових пісень з репертуару хору.

При Округовому клубі спілки Р. Т. Службовців хоргурток був заснований ще 1926 року. Спершу, за відсутністю коштів на придбання хорової літератури та віддаленістю диригента (ходити на репетиції доводилось 6 кілометрів), роботу провадили з деякими перебоями. Того ж року в-осени хоргурток почав працювати планово, отримуючи на всі свої витрати по 30 карбов. щомісячно. Праця в хоргуртковї зацікавила співочі сили Шепетівки, що й дало змогу в короткий час зорганізувати цілком дисциплінований співочий осередок до 30 чоловіка. За своє коротке існування хоргурток дав декілька безплатних (за винятком одного) концертів (на роковини Д. П. У., революційних і кооперативних святкувань.)

Тепер праці в хоргуртку мало, бо немає керівника. Правління клубу РТ Службовців шукає нового керівника, щоб відновити працю хорового гуртка.

А. Ш.

Від редакції. 21 вересня 1928 р. сповнилось 25 років диригентського стажу А. Т. Шульгача. В перший раз, яко диригент, виступив А. Шульгач з селянсько-міським хоргуртком 21-XI 1903 року в м. Торчині, Луцького повіту (тепер під Польщею). Музосвіту отримав в С.-Петебур. 4-річн. держ. вчит. курсах в 1913 р. Підчас праці на Шепетівщині був уповноваженим ВУТОРМ'у. Нині є член ВУТОРМ'у.

1-ша КОБЗАРСЬКА КАПЕЛА НА ДАЛЕКОМУ СХОДІ

11-го липня м. р. Перша Українська Художня Капела Кобзарів виїхала в свою 30-ту концертову подоріж за маршрутом—Надволжжя, Урал, Сибір та Далекий Схід, поставивши перед собою поважне завдання обслужити численне українське населення цих районів та познайомити інші народи з українською народньою піснею. Капела ось уже 6-ть місяців працює далеко за межами України і за цей час доїхала до крайнього пункту свого турне—Далекого Сходу. В короткому огляді неможливо зупинитись на всіх, цілком особливих умовах, в яких проходить праця капели, в умовах часом дуже важких, часом надзвичайно цікавих.

Концерти капели в цих краях є, безумовно, новиною і значіння їх для українського населення дуже велике, бо культурне життя тутешнє (особливо в Сибіру та на Далекому Сході) з об'єктивних причин дуже відстає від життя центрів.

Уява про українську культуру в цілому тут іде ще від доби так званих „русско-малороссийских“ театрів і хорів. Український театр—це значить: „Ой, не ходи, Грицю“, „Бувальщина“ й гопак, українська пісня—це обов'язково: „Ой, лопнув обруч“, „Дівка в сінях стояла“ і, безумовно,—дівчата в стрічках і керсетках. На концертах вимагають співати „Бандуру“ Давидовського, „Реве та стогне“ і т. ін. Своїми концертами і, найбільше, спеціяльними розмовами



Капела кобзарів вкупі з бурятським народнім музгуртком

та доповідями капела розвиває таку уяву, освітлює дійсний стан сучасної української музичної культури і часто після цього спостерігається в одних—надзвичайне захоплення, а в других цілковите розчарування, бо для них валиться старий світ.

Одвідування театрів тут дуже високе, зацікавленість українським мистецтвом, українською піснею—великі. В репертуарі хорових і музичних гуртків майже скрізь зустрічаємо українські пісні. Дуже часто до нас приходять керівники цих гуртків, знайомляться з нашою працею, розказують про свою і дуже дивуються, коли їм радять співати щось інше ніж: „Ой, ходила дівчина бережком" то-що Тут, навіть, про Леонтовича нічого не чули, не говоримо про пізніших наших композиторів. Одірвані від України, але захоплюючися українською піснею, вони утворюють якусь „хохлацько-малоросійську культуру". Відгуки нової, сучасної радянської української культури сюди не доходять.

Концерти капели кобзарів збирають скрізь численні авдиторії. Досі відбулося 130 концертів. Показуючи українську народню пісню, капела кобзарів має нагоду й собі знайомитися з піснями і муз. культурою інших народів. Поки що особливо близько капела познайомилась з піснями татар, кайзаків (киргизів), бурят та монголів. 9—11 листопада капела одвідала м. Верхнеудинськ—столицю Бурят-Монгольської СРР, де музичні кола особливо тепло вітали капелу. В спеціяльно призначеній вечірці українці й бурят-монголи знайомили один одного з своєю культурою та демонстрували пісні кожен свого народу.

Капела зібрала зразки пісень багатьох народів, щоб познайомити з ними українські музичні кола.

За пропозицією капели жваво йде передплата на журнал „Музика Масам".

Про перебування капели на Далекому Сході довідалися в Харбині (Манчжурія) і Дорпрофсож Китайсько-Східньої залізниці ухвалив закликати капелу обслужити всю залізницю, де працює 60—70% українців. Порушено клопотання перед Всесоюзним т-вом культурного звязку з закордоном і по одержанні дозволу капела виїжджає за кордон. **М. О-ко**

„ВСЕУКРАЇНСЬКИЙ ДЕНЬ МУЗИКИ" НА ЧЕРКАСЬКІЙ РАФІНАРН

До переведення цього дня підготовчу роботу розпочато зразу ж після одержання № 9 журналу „Музика Масам".

На засіданні правління клубу обрано комісію для проведення „Дня музики". Комісія склала план і перевела об'єднані відчинені збори всіх музгуртків, де обговорено „Завдання дня музики" та план переведення його. По червоних кутках куртожитків робітників проведено бесіди на тему „Завдання Всеукраїнського дня музики і музвиховання мас".

16-XII-28 р. було влаштовано концерт, де взяли участь хоровий та духовий гуртки з доповіддю про завдання „Всеукраїнського дня музики". Хор виконав 7 речей: 1) „Туман хвилями лягає" Лисенка, 2) „Сон" Стеценка, 3) „Піють півні" Леонтовича, 4) „Ми згадуємо дні" Батюка (додаток до № 9 „Муз. Мас".), 5) „Ковалі" Попадича. 6) „Вай верьга, верьга" в обробці Доліво-Соботницького, 7) „Дубінушка" Чеснокова.

В цей день розпочато й серйозну роботу оздоровлення клубної естради.

Як наслідок „Дня музики", при робітничих гуртожитках організовується другий хор-гурток та струнний муз.-гурток, до яких уже записалося понад 60 чоловіка.

Проведено підписку на музичні журнали „Музика Масам" та „Музыка и Революция". На „Музика Масам" вже є 6 місячних, 17 трьохмісячних і 3 річних передплатників.

Нині музичний гурток „рафінарки" проводить серйозну роботу по організації в м. Черкасах музпрофшколи, а також приймає активну участь у громадському огляді клубних художніх гуртків, зокрема музичних та хорових, що його улаштовує культвідділ ЧОРПС.

Нарешті хвиля культурної революції широко розкотилась і по Черкасах. Лишається сьогоднішні досягнення закріпити і справа музвиховання на Шевченківщині широким кроком посунеться вперед. **Білецький**

МУЗИЧНЕ ВИХОВАННЯ ЧЕРЕЗ САМОДІЯЛЬНІСТЬ УЧНІВ

Наш гурток заснувався при Овруцькій українській семирічці напочатку 1928-29 навч. року. Керівником гуртка є вчитель, що грає на мандоліні. Гурток складається з учнів, які мають свої інструменти. Наявність інструментів маємо такі: 3 гітари, 2 мандоліни, 7 балалайок та бас. Члени гуртка мають різну підготовку, єсть такі, що не вміли зовсім грати. Спершу було важко працювати, але через деякий час виявилися деякі досягнення, це заохотило членів гуртка продовжувати працю. Зігрування відбуваються двічі на тиждень. Гурток уже виступав в школі й поза школою.

В січні місяці школа влаштувала два культпоходи на села нашого району: Яцковичи й Кирдани, де й наш гурток приймав участь. Гурток виступав ще перед допризивниками в сельбуді.

Не обмежуючись цими виступами він має взяти участь в перевиборах сільради й далі виїздити на села. Репертуар наш невеликий, складається з деяких українських пісень та інших музичних творів, але він помалу поповнюється. Граємо тепер по слуху, а незабаром перейдемо на ноти. І сили нашого гуртка збільшуються. Школа допомагає нам придбанням музичних інструментів й іншим та дає невеличкі кошти. Старостою гуртка є учень 7-ої громади М. Бортнічук.

Микола Крихта

УКРАЇНСЬКА ПІСНЯ І ТАНОК У ПОЛТАВСЬКОМУ ІНО



Хор-студія Полтавського ІНО існує безперервно з 1921 р., під керівництвом композитора В. Верховинця. Мета хору – студіювати й демонструвати народню й художню пісню українську та народів СРСР.

В репертуарі хорстудії пісні композиторів: Лисенка, Стеценка, Кошиця, Степового, Колесси, Вахнянина, Леонтовича, Вериківського, Верьовки, Верховинця, Козицького, Ревуцького, Яновського, Богуславського, Батюка, Яциновича, Лобачова, Красева й ін.

Студентство, адміністрація й професура люблять свій хор і дуже радо відвідують його концерти. Крім хору, працює ще під керуванням лектора Строева спорт-гурток, який завжди виступає на кожному концерті хору, демонструючи оригінальні ритмічні вправи під музику.

Цього року зорганізувався й працює під кер. теж В. Верховинця гурток хореографічний (танку). Мета його—вивчати народні танки гуртові (масові), сольні й стилізовані під народні та дитячі гри.

Хоргурток демонструє свої досягнення в Полтаві і несе пісню в підшефні червоноармійські частини та село Нижні-Млини.

В. В.

ДО РЕДАКЦІЇ ЖУРНАЛУ „МУЗИКА МАСАМ“

В одному з номерів журналу „Музика Масам“ (№ 6—28 р.) ми прочитали про існування, подібного до нашого, „дівочого мандолінового оркестру в м. Вініпегу“ (в Канаді) і дуже зацікавилися ним. Отже нам хотілося б через редакцію журналу „Музика Масам“ зав'язати звязок із цим оркестром.

Наше прохання до учасниць Вініпезького жіночого оркестру, до того ж теж українок, написати про свою роботу.

Староста жіночого мандолінового оркестру Харківського клубу „Металіст“

А. ВІНИЦЬКА

Від редакції: *Редакція вітає думку робітничого жіночого мандолінового оркестру клубу „Металіст“ і закликає до встановлення за допомогою журналу „Музика Масам“ звязку із закордонними українськими робітничими музичними організаціями і іншими нашими закладами. Оскільки закордонним робітничим музичним закладам зовсім бракує нового, особливо революційного українського музичного матеріялу, редакція дає завдання жіночому оркестру клубу „Металіст“ переписати гуртом кілька кращих творів репертуару і надіслати Вініпезькому оркестрові.*

ЖІНОЧИЙ МАНДОЛІНОВИЙ ОРКЕСТР ХАРКІВСЬКОГО КЛУБУ „МЕТАЛІСТ“

Оркестр організований 1926 року, як один з клубних музгуртків, з метою притягти до активної роботи в клубі яко мога більше жінок з виробництва. За три майже роки своєї роботи гурток цілком виконав покладене на нього завдання. Нині в складі гуртка до 30 учасниць; всі вони цілком порядно грають на своїх інструментах і добре знаються на нотах. Склад оркестру так званий „неаполітанський“: мандоліни, мандоли, люти, люли та гітари (кварт-гітари та великі).

В репертуарі оркестру твори Глюка, Моцарта, Шуберта, Грига, Чайковського й т. інш. З української музики — розкладки народніх пісень.

У порядкові переведення масової роботи оркестр виступає, крім свого клубу, по інших клубах (в обмін на виступи гуртків інших клубів у клубі „Металіст“) та в підшефних червоноармійських частинах. Кілька виступів зроблено поза Харковом.

У ЛЕНІНОВІ РОКОВИНИ В ЧЕРНІГОВІ

День 5-х роковин смерти В. І. Леніна пройшов у Чернігові при жвавій участі музично-хорових закладів. 21 січня в залі держдрами після жалібних зборів міськради відбувся концерт хору та симфон. оркестру Б.Р.О. Хор за кер. Ю. Слоницького виконав спеціяльно виготований „Ленінський заповіт“ Ступницького, пісні доби 1905 р., „Вічний революціонер“ Лисенка, „Шалійте“ Верховинця та з оркестром — „Червоні заграви“ Вериківського. Оркестр за кер. О. Колишнього виконав „Жалібний марш“ Шопена, марш „9 січня“ та увертюру „Егмонт“ Бетговена.

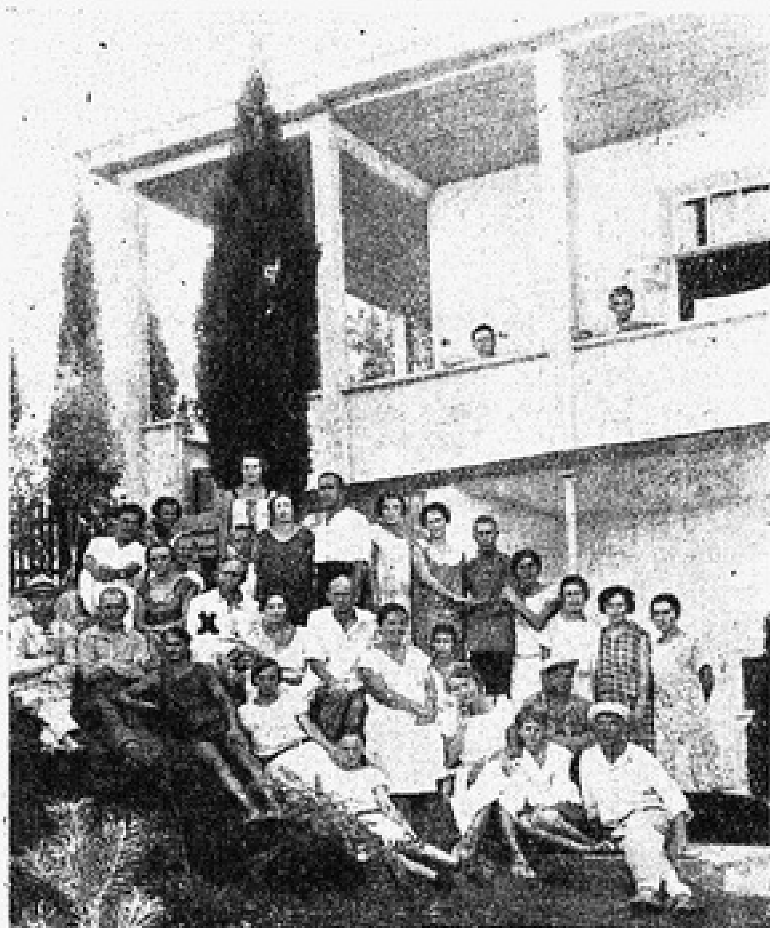
22 січня для численної авдиторії членів РОБОС'у та студентства ІНО концерт було повторено, при чому, оркестр додав ще „Жалібний марш“—Бетговена, а член ВУТОРМ'у М. Бельмас-Оконечникова виконала соло „27 січня“— Наденека. Концерт пройшов вдало й піднесено, всі виступи хору й оркестру радо приймалося слухачами; особливий успіх мали „Ленінський заповіт“ та „Егмонт“.

Хор ІНО та музшкола також відзначили Ленінові роковини спеціяльними концертами.

Ю. С.

ГАРНИЙ ПОЧИН

На фото —хор, організований членом ВУТОРМ'у, диригентом С. Куденком (X) в будинку відпочинку союзу Робос в Алушті минулого літа.



Цей хор, складений з учителів та вчительок що відпочивали в будинкові, за два тижні виготовив програму для концерту і виступив з останнім у Алуштинському курзалі, зібравши тисячну авдиторію відпочиваючих. Концерт пройшов з великим успіхом і був повторений у будинку відпочинку Робос'у.

Слухачі й виконавці щиро вітали це з'єднання відпочинку з корисною культурною працею.

Ми вважаємо, що такий почин заслуговує на всебічну увагу. Не забуваймо, що в будинках відпочинку не всюди добре поставлено справу культурного обслуговання відпускників, В той же час серед них завше знайдуться люди з слухом і голосом. Організувати такий хор легко.

Аби тільки був хто, що зміг би організувати хор. Так само можна через адміністрацію будинку виписати нот і т. п.

Говорити про значення такого хору нема чого. Він дасть і гарну розвагу, а разом з тим міцніше з'єднає робітників, згуртує їх.

Роз'їхавшися по своїх заводах і фабриках, робітники зможуть понести нову пісню в свої гуртки, активівувати там працю.

Таким чином хор виконає й ролю короткосрочних курсів хорової справи.

Треба б і іншим диригентам піти за цим прикладом і провести наступного літа подібну роботу.

БІБЛІОГРАФІЯ Й НОТОГРАФІЯ

Л. Ревуцький—Чотирі прелюди, для фортепіяна. Вид. ДВУ. Хрк.

До цього автора ми підходимо тепер без жодних упереджень, в якій би галузі він не виступив. Йому, видко, судилося одержати перше місце серед сучасних авторів не тільки на Україні, а може навіть і в ширших межах. Його чотирі прелюди—чотирі різних світи з своїми окремими законами органічного утворення та розвитку.

Перший прелюд (х) розвиває колосальну міць рояльної звучности; з цієї п'єси видно в автора глибоке знання ресурсів цього інструменту, а загальним патосом та характером фактури, а надто в кінцевому апотеозі п'єса живо нагадує могутні Скрябінові піднесення.

Другий прелюд (в) написано в дотриманій від початку до кінця прозорій фактурі романтиків (Шуман, Шопен), де в прудкому русі правої руки передається і вся ритмічна пульсація й переважна частина мелодійного малюнку; характер музики тут подекуди драматизовано.

Третій прелюд (а) іде як новий opus (І-й), поступає далеко в бік вишуканої політональности і навряд чи буде зручний для масового вжитку, настільки складні його акордові операції.

Зате Четвертий прелюд (fis), що знаходиться в цьому ж таки opus'і—самий вогонь, здібний запалити все чисто в своєму гарячому струмені, це річ дуже актуальна і недарма згадуєш тут чи то Вартока, чи то іншого когось з французів. Загальний висновок: своєю темпераментністю, свіжістю, звуковою насиченістю—прелюди Л. Ревуцького є яскравий внесок до фортепіянової літератури за наших днів і, звичайно, піяністи повинні на них звернути увагу.

О. Дашевський—Дві п'єси для фортепіяна: а) Колискова, б) Вальс. Вид. ДВУ. Хр.

Перша п'єса—дуже милозвучна мініятюра з інтересними гармоніями наприкінці, та в відношенню чисто фортепіяновому—річ неістотна, проте, цього не можна сказати за другу авторову п'єсу—Вальс, зроблений на правдивий та витворний фортепіяновий взірець.

Л. Лісовський

Франц Мікорей. Основи диригентської науки. Міркування з приводу техніки виконання в сучасному диригуванні. Видання Київського Музичного підприємства К. М. П. 1929 р., Київ, 78 стор. Ціна 80 к.

Диригування, як окрема галузь музичної діяльности, розвинулось порівнюючи недавно. Можна сказати, що до половини XIX віку диригента-професіонала не існувало; композитор сам виступав і як диригент. Диригентської науки в жодній консерваторії, чи музичній школі, ніде не викладалося. Цим і пояснюється той факт, що до цього часу ми не маємо жодної наукової праці, що давала б якусь наукову теорію диригування. Замість цього маємо лише кілька невеличких праць, що висвітлюють окремі моменти з теорії диригування.

Перша з цих праць—це „Диригент оркестру" Берліоза [1]). Головне завдання цієї праці—довести, що диригент потрібен, що він мусить бути музично-освічений та дати елементарніші вказівки що до техніки диригування, як-от: малюнок метричних фігур для диригування та інш. На сьогоднішній день це вже нецікаво.

Друга праця це записки Ріхарда Вагнера „про диригування". Ці записки мали характер сперечання з школою диригування, що йшла від Мендельсона. Про систематичну теорію диригування там і мови немає, хоча цінних думок, що до досягнення оркестрової звучност там дуже багато.

Третя книжка—Вейнгартнера [2]) „Про диригування" більше за все має на меті дати критику виконання диригента Бюлова

Крім названих праць можна ще назвати статті Н. Римського-Корсакова та Л Самінського в Музыкальной Летописи" (Сборник II, 1923 г.).

Коли нагадати ще про статтю з історії диригування Глінського в „Музыкальном Современнике" за 1916 рік, то це й буде повний покажчик літератури про диригування.

Франц Мікорей також зовсім не охоплює питання в цілому.

Завдання книжки автор формулює так: „...Треба пам'ятати, що суть цієї науки и эигування—А. Б.) полягає не тільки в тім, щоби розрізняти, що правдиво й що неправдиво, й відповідно цьому чинити, але також і в тім, щоби за допомогою тих зручних і виразних засобів, з яких вона (ця наука) користується, заохотити всіх інших (оркестру—А. Б.) до художнього виконання. Тому то головне завдання цієї книжки

---

[1]) Гектор Берліоз — відомий французький композитор і диригент, народився 1803 року вмер 1869 р.

[2]) Вейнгартнер—відомий диригент, нарэд. 1863 р.

полягає в тім, щоби допомогти молодому дири-гентові наблизитися до цієї останньої мети й звільнити його від багатьох даремних змагань і розчарувань".

Отже, як видно з передмови, автор звертає увагу найбільше на конкретні вказівки та практичні поради що до самої праці з оркестром.

Він коротко розбирає техніку гри на всіх групах інструментів симфонічного оркестру й дає практичні вказівки: як добитись рівного звучання в струнових, коли переходити та скільки набирати повітря духовим, щоб своєчасно вступити та дати рівний звук і баг. інш.

Все це ніби відомі речі, як зазначає Мікорей, але ж про їх не всі й не завжди пам'ятають, коли стають перед оркестром. Др-гий, дуже важливий момент диригентської техніки, про який згадує Мікорей, це—„збуджування фантазії у виконавців".

Таке збуджування фантазії, на мою думку, є чи не найголовніший елемент диригування, але ж про нього в книжці тільки згадано.

Крім указівок, що відносяться до самого виконання, Мікорей дає ще поради що до поведінки театрального диригента (оперного). Моментові поведінки Мікорей надає великого значення. Він поділяє диригентів на три категорії: „улюблених, нелюблених та авторитетних, що мають можливість здійснити свої наміри.

За найгіршого диригентаМікорей вважає улюбленого, який, бажаючи для всіх бути добрим, не обробляє як слід партій, не виправляє хиб співаків і взагалі потурає всім театральним хибам. Такого диригента Мікорей рішуче засуджує й каже, що „...відповідальність за цю загибель (співаків на сцені А. Б.) мусить нести не співак, а капельмайстер, тому, що він, діставши ширшу, порівнюючи з співцями, музичну освіту, має можливість бути завжди й всюди художнім керівником. Це навіть його прямий обов'язок" (стор. 32).

Тепер про хиби книжки. Насамперед кидається в вічі сила друкарських помилок, перерахувати які немає змоги. По-друге, і це дуже важливо, музичних термінів не погоджено (напр., на стор. 14 знаходимо „сурмачі", а через кілька рядків „трубачі" й ін.

Та й переклад трохи дивує: невже „... я пам'ятаю чудові у я в и, п е р е в е д е н і з а й о г о к е р у в а н н я м" (стор. 17) та „Я помню з а м е ч а т е л ь н ы е с п е к т а к л и, п р о в е д е н н ы е п о д е г о р у к о в о д с т в о м" (стор. 56) однаково відповідають німецькому текстові?

Зовсім недоречно вживає перекладач і назву літавриста—„довбиш". Взагалі, переклад такий, ніби його робив „українізований" радторгслужбовець, що дістав посвідку 2-ї категорії,—просто сором за видавництво. Не дурно ж перекладач постидався виставити своє прізвище.

Та, зрештою, дивує й видання книжки двома мовами (укр. й руськ.). Багато кориснiше було б надрукувати нотні приклади замість таких посилок, як „6 такт на 12 стор." та „Синкоповане місце на стор. 225 Тристана", або „партія труб з початку увертюри до „Don giovannill" (?) і багато інших.

Не дивлячись на всі згадані хиби, книжка варта того, щоб її прочитали диригенти, але, щоб вона дала багато користи, сказати не можна, бо надто хибує на абстрактні міркування, — значно менше ніж дає конкретних практичних указівок.

Не можна не відзн-чити й надміру самозакоханого німецького гонору, що ним душить від розділу „Диригування—це спеціяльно німецька справа".

Тираж книжки (2.000 прим.) передбачає досить широкого читача, але видання на нього не розраховано ні ціною. ні викладом (можна ж було, дати пояснювальні примітки).

А. Бабій

„Письма Бородина". Полное собрание, критически сверенное с подлинными текстами. С предисловием и примечаниями С. А. Дианина. Выпуск I (1857—1871 г. г.). Издание Музсектора Госиздата, Москва 1928 г. Тираж 2000 экз., стр. 420, цена 3 р. 50 коп.

Музсектор ГИЗ'у розпочав видання повної збірки листів руського композитора О. П. Бородина. Нині, коли більшість приватних архівів перейшли у відання Центрархіву, не виключена можливість, що знайдуться нові листи Бородина. Перший том цього тритомного видання вийшов з друку. Він складається з 156 листів, з яких 127 друкується вперше, що робить це видання особливо цінним. Більшість листів (106) адресовано до дружини К. С. Бородиної, 19 листів М. А. Балакиреву, 12—матері (Я. К. Клейнезі). 3 — В. В. Стасову, по два листи М. О. Римському-Корсакову та інш Найцінніші листи до дружини, в яких Бородин докладно розповідає про всі свої службові, наукові, музичні та родинні справи. Всі дрібниці повсякденного життя описує він у листах до дружини, особливо, починаючи з 1868 р., коли К. Бородина, через кепський стан свого здоров'я, примушена була жити в Москві. Поруч суто особистих та сімейних новин, він дає цікаві відомості що до взаємовідносин між молодою російською школою та осередком музичного консерватизму—Российского Музыкального Общества. Цікаво характеризовано діяльність Римського-Корсакова в оркестровім класі консерваторії (лист 143-й) погляд на Балакирева і т. д.

Крім 127 вперше опублікованих листів, решта так само являє собою чималу цінність, бо в цьому виданні їх подано без скорочень царськи цензорів. До листів додано коротенькі примітки, складені науковим співробітником Держінституту Історії Мистецтв С. А. Діаніним що до нього перейшов у спадщину великий архів Бородина. Примітки складено дуже пильно й точно, але подекуди надто коротко. Видано листи дуже добре; помилок небагато і їх оговорено, окремо додано два портрети. Чудова літературна мова Бородина, особливо в листах до дружини повинна сприяти широкому поширенню збірки. „Листи Бородина"—перше суто наукове видання Музсектору листовної спадщини російських композиторів варто особливо відзначити.

Можна сподіватись, що й дальші два томи цього цікавого збірника незабаром побачать світ.

В. Кісельов

УВАГИ ДО НОТНИХ ДОДАТКІВ

1. Автор „Кримської сюїти“ для смичкового квартету, що з неї в додаткові вміщено четверту частину „Танок“, Матвій Зельцер народився 24-І-1894 р. в м. Симферополі. Музичну освіту дістав спершу в композитора Спендіярова, а тоді в проф. Ленінградської консерваторії Калафаті. Крім того, вчився грати на органі в проф. тієї ж консерваторії Гандшина. З музичних творів М. Зельцер написав: дві сюїти для струнного квартету, увертюру-фантазію та поему для симфонічного оркестру, три прелюди для ф.-п., тріо (для ф.-п., скрипки й віолончелі) і для останніх двох інструментів сольні твори. М. Зельцер — член Всеукраїн. Товариства революційних музик (ВУТОРМ).

2. Композитор Кость Богуславський, що написав хор „Ходе брат мій до заводу“, є одним з відомих у масах укр. сучасних композиторів. Народився він 1895 р. в с. Павлівці, Старобільської округи. Музичну освіту теоретичну дістав у Харк. муз. школі та самоосвітою. Вчився й співати, але на сцені працювати кинув, взявшися до диригентської та композиторської праці. Написав чимало творів для співу—масові й дитячі пісні, романси, то-що, що широко використовується хоргуртками. Зараз крім композиторської праці К. Богуславський є муз. керівником на Харк. радіо-станції НКО. Докладніші відомості див. у „Муз. Мас.“ № 1 за 1928 р.

СЛОВА ДО МАРШУ „ПІД ВИБУХИ ЧАСТІ“

Назустріч їм вийшов старший генерал,
Він суд оголосив ретельно,
Усіх комунарів він сам притягав
На вирок безжальний, смертельний.
Самі ми копали могилу свою,
Готова глибока нам яма,
Над нею ми стали на самім краю:
—„Стріляйте сміливо й прямо!“

На це усміхнувся їм кат-генерал:
—„Копати вже більше не треба.
Землі ви просили,—землі я вам дав.
А волю дадуть вам на небі“.
„Не смійся над нами, нещасна мара.
Така нам дісталася доля.
На постріли ваші ми крикнемо враз:
„Земля і робочому воля!“

Ціна окремого номера—30 коп.

Укрголовліт 18-жб. Держтрест „Харполіграф“. Друга друкарня ім. В. Блакитного. Зам. № 2836—1900